I 2732

REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ

TOM. 16

1

1967

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

REV. IST. TEORIE LIT., T. 16, Nr. 1, P. 1 — 154

BUCUREȘTI, 1967

REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ, TOM. 16, Nr. 1, 1967

EA

1990
97
IUL. 2005
1 IUL. 2016

COMITETUL DE REDACȚIE

Redactor responsabil: AL. DIMA, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România

Redactor responsabil adjunct: M. NOVICOV

Membri: Acad. M. BENIUC
Acad. AL. PHILIPPIDE
AL. BALACI, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România
ȘERBAN CIOCULESCU, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România
JEAN LIVESCU, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România
I. C. CHIȚIMIA
N. N. CONDEESCU
I. PERVAIN (Cluj)

Secretar de redacție: BARBU CIOCULESCU

Pentru a vă asigura colecția completă și primirea la timp a revistei, reînnoiți abonamentul dv. pe anul 1967.

În țară abonamentele se primesc la oficiile poștale, agențiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții.

Comenzile de abonamente din străinătate se primesc la CARTIMEX, Căsuța poștală 134—135, București, Republica Socialistă România, sau prin reprezentanții săi din străinătate.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență, se vor trimite pe adresa Comitetului de redacție al „Revistei de istorie și teorie literară".

APARE DE PATRU ORI PE AN

ADRESA REDACȚIEI:
Bd. Republicii, nr. 73
București

I 2732

REVISTA DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ

TOMUL 16 1967 Nr. 1

SUMAR

2022

Pag.

Omagii academicianului **PERPESSICIUS**

Tudor Arghezi 5
Al. Rosetti 5
Al. Philippide 7
Mihai Beniuc 8
Al. Dima 10
Vladimir Streinu 11
Eugen Jebeleanu 12
Liviu Rusu 13
Ovidiu Papadima 14
Ov. S. Crohmălniceanu 14

PERPESSICIUS, Schiţă de excurs autobiografic 15

Studii

MIHAI NOVICOV, Perpessicius şi critica dialectică 19
PAUL CORNEA, Perpessicius în lumina *Menţiunilor critice* 25
MARIN BUCUR, Somptuozitate, erudiţie, generozitate 35
EUGEN SIMION, Perpessicius — editor al lui Eminescu 43
DAN SIMONESCU, Documentarea, bază ştiinţifică a activităţii acad. Perpessicius 49
STANCU ILIN, Perpessicius şi fenomenul literar contemporan 55
I. C. CHIŢIMIA, Perpessicius şi folclorul 61
TEODOR VÎRGOLICI, Perpessicius, poetul 67

★

V. HAREA, Influenţa lui Dimitrie Cantemir asupra lui Antioh Cantemir . . 77
D. VATAMANIUC, Eminescu şi Slavici la „România Jună" din Viena . . . 89
EUGEN TODORAN, Preliminarii la opera lui Lucian Blaga 101

Note şi recenzii

Fragmentarium (*Stancu Ilin*); Traduceri din literatura universală în ziarul „Gutinul" apărut la Baia Mare (*Filip Tănase*); La originea unei mari pasiuni (Însemnări pe marginea unei piese inedite de Liviu Rebreanu) (*S.I.*); O completare la articolul „Criptografia în corespondenţa revoluţionarilor români de la 1848. Contribuţii la istoria scrisului la noi" de Elena G. Zane (*Horia Nestorescu*); Gh. Vrabie, *Balada populară română* (*I. Oprişan*); Ubicini şi traducerea franceză a unei compilaţii de cronici moldovene (*Cătălina Velculescu*); Contradicţie sau continuitate (*Stan Velea*); Cum a apărut la Paris volumul *Brises d'Orient* de Dimitrie Bolintineanu (*Petre Costinescu*). 119

REV. IST. TEORIE LIT., T. 16, NR. 1, P. 1–154, BUCUREŞTI, 1967

8666

REVUE D'HISTOIRE ET DE THÉORIE LITTÉRAIRE

TOME 16 — 1967 — N° 1

SOMMAIRE

Page

Hommages à l'académicien **PERPESSICIUS**

TUDOR ARGHEZI 5
AL. ROSETTI 5
AL. PHILIPPIDE 7
MIHAI BENIUC 8
AL. DIMA 10
VLADIMIR STREINU 11
EUGEN JEBELEANU 12
LIVIU RUSU 13
OVIDIU PAPADIMA 14
OV. S. CROHMĂLNICEANU 14

PERPESSICIUS: Esquisse d'excursus autobiographique 15

Études

MIHAI NOVICOV, Perpessicius et la critique dialectique 19
PAUL CORNEA, Perpessicius à la lumière de ses « Mentions critiques » 25
MARIN BUCUR, Somptuosité, érudition, générosité 35
EUGEN SIMION, Perpessicius — éditeur d'Eminescu 43
DAN SIMONESCU, La documentation, fondement scientifique de l'activité de Perpessicius 49
STANCU ILIN, Perpessicius et le phénomène littéraire contemporain 55
I. C. CHIȚIMIA, Perpessicius et le folklore 61
TEODOR VÎRGOLICI, Perpessicius, poète 67

★

V. HAREA, L'influence de Démètre Cantémir sur Antioch Cantémir 77
D. VATAMANIUC, Eminescu et Slavici à la « România Jună » de Vienne 89
EUGEN TODORAN, Notes préliminaires à l'œuvre de Lucian Blaga 101

Notes et comptes rendus

Fragmentarium (*Stancu Ilin*); Traductions de la littérature universelle dans le journal « Gutinul » de Baia-Mare (*Filip Tănase*); A l'origine d'une grande passion. Notes en marge d'une pièce inédite de LIVIU REBREANU (*S.I.*); Un complétement à l'article « La cryptographie dans la correspondance des révolutionnaires roumains de 1848. Contribution à l'histoire des lettres en Roumanie » de ELENA ZANE (*Horia Nestorescu*); GH. VRABIE, La ballade populaire roumaine (*I. Oprișan*); Ubicini et la traduction française d'une compilation de chroniques moldaves) (*Cătălina Velculescu*); Contradiction ou continuité (*Stan Velea*); Les circonstances qui présidèrent à la parution du volume *Brises d'Orient* de DIMITRIE BOLINTINEANU à Paris (*Petre Costinescu*) 119

ЖУРНАЛ ПО ИСТОРИИ И ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

ТОМ 16 1967 № 1

СОДЕРЖАНИЕ

Стр

Чествование академика ПЕРПЕССИЧИУСА
Тудор Аргези 5
А. Росетти 5
А. Филиппиди 7
Михай Бенюк 8
А. Дима 10
Владимир Стреину 11
Еуджен Жебеляну 12
Ливиу Русу 13
Овидиу Пападима 14
О. С. Крохмэльничану 14
ПЕРПЕССИЧИУС: Автобиографический очерк 15

Статьи

МИХАЙ НОВИКОВ, Перпессичиус и диалектическая критика 19
ПАУЛ КОРНЯ, Перпессичиус в свете своих «Критических заметок» 25
МАРИН БУКУР, Элегантность, эрудиция, благородство 35
ЕУДЖЕН СИМИОН, Перпессичиус — издатель Эминеску 43
ДАН СИМОНЕСКУ, Документация — научная основа деятельности акад. Перпессичиуса 49
СТАНКУ ИЛИН, Перпессичиус и современная литература 55
И. Д. КИЦИМИЯ, Перпессичиус и фольклор 61
ТЕОДОР ВЫРГОЛИЧ, Перпессичиус — поэт 67

★

В. ХАРЯ, Влияние Димитрия Кантемира на Антиоха Кантемира 77
Д. ВАТАМАНЮК, Эминеску и Славич в венском обществе «Ромыниа жуна» . 89
ЕУДЖЕН ТОДОРАН, Прелиминарии к творчеству Лучиана Благи 101

Заметки и рецензии

Fragmentarium (*Станку Илин*); Переводы из мировой литературы в газете «Гутинул», выходившей в Байя Маре (*Филип Тэнасе*); У истоков великой страсти (По поводу неизвестной пьесы ЛИВИУ РЕБРЯНУ) (*С. И.*); Дополнение к статье ЕЛЕНЫ ЗАНЕ «Криптография в переписке румынских революционеров в 1848 г. К истории румынской письменности» (*Хория Несторяску*); Gh. Vrabie, *Balada populară română* (Румынская народная баллада) (*И. Опришан*); Юбисини и французский перевод компиляции молдавских хроник (*Кэтэлина Велкулеску*); Противоречие или непрерывность (*Стан Веля*); Об издании в Париже книги ДИМИТРИЯ БОЛИНТИНЯНУ *Brises d' Orient* (*Петре Костинеску*) 119

OMAGII ACADEMICIANULUI **PERPESSICIUS**

La vîrsta de 75 de ani, împliniţi pe neobservate, mîinile mele au rămas tot atît de calde ca acum cincizeci şi doi de ani, cînd, sunînd la revista mea „Cronica", i-am deschis uşa domiciliară. Aducea atunci, de pe front, în revistă, o floare literară nouă, înnăbuşită, cu timpul, în critica iarăşi nouă, cu care îşi delectează cititorii neobosit şi complex. Îl felicit pentru durată, pentru stilul particular al scriselor dumisale şi pentru că îşi aduce aminte de tot ce părea trecut şi îmbătrînit.

TUDOR ARGHEZI

★

Perpessicius şi-a cîştigat un titlu de glorie prin publicarea ediţiei monumentale Eminescu. De la textul ediţiei de bază, şi pînă la variante, descoperite cu răbdare de benedictin şi descifrate de ochiul său expert, e un drum lung pe care exegetul l-a parcurs zi de zi, în lungi ani de studiu, petrecuţi în decorul familiar al sălii manuscriselor din Biblioteca Academiei.

Ediţia poeziilor lui M. Eminescu, dăruită de Perpessicius literelor române, constituie un bun nepreţuit, atît prin materialul inedit pus la îndemîna cititorului, cît şi prin comentariul plin de fapte noi, care însoţeşte textele, datorit eruditului editor.

Poetul şi criticul literar, manifestat cu ani în urmă, ocupă astăzi un loc de frunte în literatura contemporană.

Scrisul lui Perpessicius îmbină graţia şi amănuntul stilistic cu erudiţia şi dreapta judecată critică. Volumul de poezii *Scut şi targă* conţine bucăţi de subtilă artă a cuvîntului, şi de fină sensibilitate. Seria de *Menţiuni critice* cuprinde materialuri de bază pentru cunoaşterea mişcării noastre literare, între cele două războaie, din care se pot desprinde pagini ce merită să fie recitite cu atenţie.

Urăm sărbătoritului să-şi îndeplinească dorinţa arzătoare de a vedea publicat ultimul volum din ediţia monumentală „Eminescu". În felul acesta, munca editorială începută acum mai bine de 30 de ani, îşi va căpăta concluzia firească.

AL. ROSETTI

★

Întrunind, într-o rară și admirabilă armonie, entuziasmul liric, pasiunea lecturii și înțelegerea în adîncime a fenomenului literar, Perpessicius ocupă în literatura noastră un loc deosebit, pe care, de o jumătate de secol, îl ilustrează, în chip susținut, cu lucrări strălucite. Strălucirea lui Perpessicius vine din două surse, una de natură poetică, alta de natură științifică. Numai îmbinînd aceste două surse și conciliindu-le armonios se ajunge la ceea ce se poate numi poemul critic. Perpessicius a dovedit că critica este un gen literar, o activitate intelectuală care cere o vocație, o vocație literară în primul rînd, ajutată și susținută de o riguroasă disciplină a cercetării. Volumele sale de *Mențiuni critice* (pe care, în sfîrșit, le vom avea în întregime într-o nouă ediție, completate cu ce a rămas neadunat în carte) constituie filmul spiritual al dezvoltării literaturii noastre de la 1923 și pînă astăzi. Valoarea acestui letopiseț al unei jumătăți de secol de fapte literare românești este considerabilă, atît în ce privește bogăția materiei tratate, cît și în ce privește judecățile de valoare pe care le cuprinde.

Lucrarea aceasta a fost făcută, de-a lungul anilor, cu abnegație și devotament. Abnegație, fiindcă poetul Perpessicius și-a sacrificat de multe ori creația personală în folosul criticului și istoricului literar; și devotament față de cercetarea fenomenului literar românesc, devotament care merită recunoscătoare elogii. Pasiunea lecturii și a cercetării critice a covîrșit, desigur, uneori, creația poetică. Aceasta însă, și iarăși în chip tot atît de sigur, nu numai că n-a încetat, dar a căpătat vigoare și concentrare, adîncindu-se mereu. Din mărturiile scriitorului, publicate acum de curînd și pornind de la un subtil comentariu al unor pasaje din *De senectute* ale lui Cicero, am aflat (ceea ce era, de altfel, și intima noastră speranță) că Perpessicius are gata de publicat mai multe cărți de poezie și proză, între altele și cele pe care le vedem anunțate pe reversul paginii de titlu a primei serii de *Mențiuni critice*, din 1928 : *Fatma sau focul de paie* și *Amor academic*.

Nici nu se putea altfel. Creația literară s-a dezvoltat în adîncuri o dată cu aceea a criticului și a istoricului literar și o dată cu aceea de autor al ediției Eminescu, operă de erudiție migăloasă și de comentarii adînci, care nu-și găsește ușor asemănare în vreo literatură a lumii. Autorul volumelor de versuri *Scut și targă* și *Itinerar sentimental* înalță în poezie mare întîmplări ale vieții zilnice și dă demnitate clasică limbajului obișnuit. Este o specie de poezie căreia Perpessicius i-a adăugat, față de fondul ei obișnuit, o intelectualitate subtilă, hrănită temeinic cu cultură clasică și dezvoltată într-un orizont poetic larg, cu o perspectivă de piscuri înalte.

Și cîte n-ar mai fi de spus ! S-ar putea scrie un studiu întreg despre stilul lui Perpessicius, îndeosebi despre fraza sa, care prinde în meandrele ei corelații surprinzătoare și se dez-

voltă reproducînd mersul însuşi al gîndirii autorului, ca un fluviu ce-şi culege pe îndelete afluenţii, lărgindu-şi albia mereu. În întinsele perioade alcătuite din aceste fraze, vaste ele însele ca nişte perioade, digresiunile apar întotdeauna necesare şi toate incursiunile lăturalnice contribuie la întregirea ideii principale. Efectul de stil este puternic, definind astfel firea adîncă a lui Perpessicius, care, la cei şaptezeci şi cinci de ani ai săi, îşi îndeplineşte cu strălucire şi cu ascuţime exemplară dubla sa vocaţie de critic şi de poet.

AL. PHILIPPIDE

★

Prin anul 1921, cînd am intrat şi eu ca elev la liceul „Moise Nicoară" din Arad, era proaspătă încă amintirea printre şcolari a profesorului D. Panaitescu Perpessicius, care nu de mult plecase la Bucureşti. La Arad, după cît ştiu, a predat limba franceză şi totdeauna am regretat că nu l-am avut dascăl. Poetul Al. T. Stamatiad, profesorul nostru de limba şi literatura română, spunea adeseori : „A ! Perpessicius e tobă de carte". M-a atras de pe atunci mereu personalitatea acestui om, despre care ştiam doar că este „tobă de carte" şi mare invalid de război din primul război mondial. Îi cunoşteam figura din fotografii. Odată la Bucureşti, fiind la un concurs al „Tinerimii Române", l-am recunoscut prin geam la cafeneaua Capşa, unde şedea la o masă cu alţi scriitori şi discuta. Tare aş fi vrut să intru şi să mă prezint, dar n-am îndrăznit. I-am citit apoi cărţile de poezie *Scut şi Targă* şi *Itinerar sentimental* şi-i urmăream cu asiduitate „menţiunile critice". Eram încă tot la liceul din Arad, cînd Perpessicius a preluat conducerea „Universului Literar". Firește, aceasta a devenit principala gazetă literară pe care o citeam.

Astfel, pe căi multiple, ca poet şi critic, fără să-l fi cunoscut personal, Perpessicius mi-a devenit, fără s-o ştie, maestru şi iniţiator în tainele literare.

Mai tîrziu am scris despre domnia-sa la săptămînalul „Ţară nouă" din Cluj, cu diferite prilejuri, între altele cu prilejul apariţiei primului volum din monumentala sa ediţie a operei lui Eminescu, dacă bine îmi amintesc. Am primit scrisori cum numai dînsul ştie să scrie, ca frumuseţe, gingăşie şi simţire. Am primit şi mai tîrziu, căci a rămas pentru mine, sufleteşte tot mai apropiat, acelaşi maestru şi acelaşi dascăl.

Faptul că Perpessicius a reconstituit giganticul atelier de creaţie a lui Eminescu şi a publicat în cea mai ştiinţifică formă opera poetică a marelui nostru poet, m-a încurajat, cu ani în urmă, să-l îndemn să preia conducerea Muzeului de literatură, pe atunci în stare nascentă, germinat de nişte achiziţii documen-

tare cu ocazia centenarului Eminescu din 1950. Și această instituție se înscrie în activitatea și geniul creator al lui Perpessicius, pe lîngă bogata sa muncă rodnică de *critic* și *istoric* literar și de poet autentic.

Acum, eu însumi aproape sexagenar, mă uit la viața și opera maestrului și dascălului meu nu numai cu mare admirație, ci și cu același sentiment de timiditate școlărească și de ucenic, pe care l-am avut și cu zeci de ani în urmă. E opera de mari proporții culturale, de indiscutabilă durabilitate a unui intelect activ și creator la modul major, viața exemplară a unui om întreg, pe al cărui suflet e întipărită pecetea celei mai nobile omenii, e opera și viața unui om cu care orice popor s-ar putea mîndri.

MIHAI BENIUC

★

Din atît de unanimul cor al laudelor, ca și din ploaia de flori ce cade necurmat pe numele său prețuit nu numai acum, cu prilejul aniversării, ci aproape de la începuturile soliei lui scriitoricești, ne-a rămas în amintire omagiul vechi de peste trei decenii al lui Pompiliu Constantinescu : *Perpessicius, trubadurul fără de vîrstă.*

Am avut totdeauna încredere în caracterizările criticului, sobre și cuprinzătoare, precise și adecvate la obiect, „științifice" în sensul comprehensiunii exacte și cumpănite a scriitorului analizat, prezentat fără ifose și arabescuri stilistice, dar nu fără distincție și eleganță, ceea ce îl ridică vădit peste confrații întru critică ai vremii sale. Și desfăcînd acum, petală cu petală, pomenita caracterizare, ne vom convinge — încă o dată — de justa intuiție a lui Pompiliu Constantinescu.

Desigur, epitetul „fără de vîrstă" cuprinde o străveche frunză de pe cununa de lauri a fiecărui poet care a perpetuat, pentru toate timpurile, o adevărată *ars longa*. Cîntecul muzelor a rămas nepieritor, doar ființa pămîntească a poetului s-a destrămat. Ceea ce ni se pare însă că i se potrivește pe de-a-ntregul lui Perpessicius, e apelativul de „trubadur", cu tot anacronismul său.

La prima vedere caracterizarea poate surprinde ca una care se referă la activitatea unui critic, istoriograf literar și folclorist, dar totuși oricare pagină din opera lui Perpessicius, oricît de savantă ar fi ea, e vădit atinsă de aripa poeziei. Frazele cercetătorului literar nu cuprind simple notații, definiții, caracterizări, descrieri, eventual mici narațiuni sau judecăți de valoare. Ni se pare evident că Perpessicius *nu scrie*, cum se spune îndeobște, ci *cîntă* ca un trubadur care-și rotește privirile nu numai spre trecut, ci și spre prezentul cel mai apropiat.

Într-adevăr, în opera lui Perpessicius *cîntă* mai întîi ideile, bucuria descoperirii lor în textele analizate, satisfacția acordurilor cu realitatea, armonizarea lor reciprocă în unități sugestive. E un cîntec al conținutului, am spune un fel de muzică a formelor lăuntrice de care se leagă de-ndată celălalt cîntec, cel al imaginilor vizuale și auditive, al „corespondențelor" cu natura și gîndirea, desfășurîndu-se în perioade largi ca apele ce se revarsă molcom după ploile blînde ale verii.

Cîntecul frazei lui Perpessicius e domol, de lungă respirație, cu modulări meșteșugite, fine și nuanțate, fără explozii puternice, chiote sau strigăte, ci cu meandre învăluitoare și insinuante ca o vrajă.

Să reamintim, desfăcînd mai departe imaginea trubadurului, continuitatea și stăruința sa pe tărîmul poeziei. Din 1913 cînd se înfiripă debutul său în versuri pînă la primele volume din 1926 și 1932, și de la acestea la poemele lui din 1942 și 1943, și pînă la ultimul său ciclu, cel al *Provincialelor* din 1966, criticul s-a dedicat neîncetat poeziei. Mai adecvat spus, artei poetice în sensul prezenței permanente a stilului imagist. Poet discret și reținut, subtil și intelectualizat, nu a suflat niciînd „din trîmbițe de aramă", aidoma trubadurilor de odinioară.

Poezia lui Perpessicius s-a extins însă, după cum s-a recunoscut de mult, la aproape toate celelalte tărîmuri ale activității sale, la critică, istorie literară și folclor. El le-a cutreierat pe toate și ca poet, în căutarea marilor valori estetice descoperite deopotrivă în versuri, în paginile prozei și nu mai puțin în comentariile de idei. Minuțioasele lui studii privind folclorul erau învăluite în același stăruitor suflu al frumosului. Cercetătorul nota neobosit „mențiuni" literare, istoriografice și folclorice, deschizînd — de fapt — de pretutindeni ferestre către azurul artei poetice.

Trubadurii cîntau frumusețea fizică și morală a doamnelor omagiate, suavitatea, puritatea, inimile iubitoare, răsplătitoare ale virtuților celor care li se închinau. Poemele lor exprimau devoțiune față de ființa prețuită. După atîtea veacuri, desfăcute de spiritul îngust al vremii ce le generase, nu încetează să răspîndească farmecul nepieritor al dragostei.

„Trubadurul fără de vîrstă" s-a dedicat și el unor frumuseți nepieritoare, dar de altă natură. Din 1923 și pînă astăzi, de la cele cinci volume de *Mențiuni critice* apărute, de la celelalte cinci care n-au apărut încă, și pînă la *Lecturile intermitente* de acum, Perpessicius a cîntat — fără odihnă — nu pe doamnele trubadurilor, ci literatura națională. Poezia, în vestmîntul limbii poporului său, reapare — de pretutindeni — în notele și cronicile criticului, în studiile sale mai mari sau mai mici.

Cîntînd cu eleganța, demnitatea și distincția trubadurului „muza română", Perpessicius s-a închinat — de fapt — capacității creatoare a poporului nostru. Dedicînd lui Eminescu monumentul capital al operei sale de o viață, cercetătorul a

celebrat — încă o dată și în modul cel mai caracteristic — *Poezia*, în definiția și esența ei supremă.

„Perpessicius, trubadurul fără de vîrstă" al literelor noastre.

AL. DIMA

★

Publicistica literară curentă a cinstit de curînd, cu mijloacele ei, vîrsta de șaptezeci și cinci de ani a eminentului om de cultură, decan al criticii și istoriei literare contemporane, Perpessicius. Și dacă ar fi lipsit o anumită discreție ca și monahală din compunerea personalității lui, Academia Republicii Socialiste România, Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă dimpreună cu Uniunea Scriitorilor ar fi dat acestei aniversări strălucirea cuvenită. Căci Perpessicius a adus și încă aduce culturii noastre literare rezultatele unei abnegații emoționante și originalitatea unui spirit care îmbogățește seria marilor comentatori de literatură, români și nu numai români. Stilul și atitudinea față de fenomenul literar îl deosebesc de tot ce se cunoaște ca profesiune de critic și istoric literar. Tipologia, care l-ar cuprinde poate eventual,este mai puțin interesantă decît exemplarul bogat, deplin original, pe care spiritul său îl reprezintă. Miezul personalității lui stă retras din orice posibilitate de asociere. Față de Titu Maiorescu, Dobrogeanu-Gherea, Mihail Dragomirescu, G. Ibrăileanu, E. Lovinescu și George Călinescu, fiindu-le în felul său un emul, nu e discipolul nici unuia dintre ei. Din nenumăratele sale „Mențiuni critice", care acopăr în timp aproape cincizeci de ani de literatură română contemporană, precum și din monumentala restaurare și editare științifică a *Operelor* lui Eminescu, abia s-ar putea stabili o depărtată analogie cu asociativismul în idei al ultimului mare critic francez, Albert Thibaudet, sau cu formația umanistă, de tip latin, a lui E. Lovinescu. Dar stilul personal și o altă concepție a culturii îl separă atît de criticul francez, cît și de criticii români înaintași sau contemporani. Perpessicius concepe cultura ca o realitate înaltă chiar în formele ei minore și larga lui sferă de asociații, ferindu-se de tiparele abstracte cultivate de Thibaudet, cuprinde numai încrengături concrete, prin care fenomenele literare se solidarizează între ele. Cît privește expresia personală, stilul lui Perpessicius, în deplin acord cu ramificația spontană a ideilor ca și cu reculegerea în care criticul acesta lucrează de zeci și zeci de ani, este fin digresiv, industrios și radiant ca soarele unghierelor, cum se spune poetic pînzei de păianjen. Dogmatismul, intenția didactică, impresionismul tumultuos sau numai polemic, abstracția rezumativă și alte concepții, care particularizează pe unii critici români, sînt cu totul străine de originala compunere a

personalității lui. Pentru toți, care îi sînt astăzi camarazi sau cititori, ideea că Perpessicius la șaptezeci și cinci de ani continuă să lucreze cu devoțiune e unul dintre izvoarele de încredere în energia creatoare a neamului nostru.

VLADIMIR STREINU

★

Cînd opera integrală a lui Perpessicius — opera poetică, opera critică, opera de prozator, de eseist și de gazetar — va apărea (eveniment care, sîntem siguri, nu ne va lăsa prea mult în așteptare), atunci, și numai atunci, lectorul o să poată aprecia cum se cuvine însemnătatea prezenței ilustrului nostru coleg în peisajul literaturii române.

Atunci, fără îndoială, se vor scrie și studiile corespunzătoare, relevîndu-se *unicitatea* acestei prezențe. Atunci se va putea urmări, cu admirație, stilul de navigare, întru totul exemplar, al acestei conștiințe care, străbătînd mări liniștite și mări bîntuite de furtuni, ape clare și Marea Sargasselor, înfruntînd nu o dată adversitatea destinului, încarnată, din păcate, de cele mai multe ori în oameni, a avut, în ea însăși, nobila forță de a respinge Urîtul și de a promova Arta.

O pasiune pentru Frumos, pe cît de neafișată, pe atît de arzătoare, ne-a dăruit această operă a lui Perpessicius, masivă și delicată, complexă și unitară. Operă în care nici indiferența, care este totdeauna o falsă obiectivitate, nici agresivitatea, care este falsul spirit critic, nu sînt prezente. O operă al cărei izvor se numește entuziasm, generator, la rîndu-i, al unei erudiții niciodată pedante, al subtilității, care nu înseamnă despicarea firului în patru, al ironiei, care nici nu jignește, nici nu mortifică, ci, dimpotrivă, e ca o ploaie piezișă, menită să trezească și să fortifice spiritul.

O cultură clasică, pe cît de profundă, pe atît de neostentativă, iată impunătorul postament de marmură al operei lui Perpessicius, atît de vii, de substanțiale și de variate. Pe acest postament se înalță un edificiu solid și zvelt, construit de critic și de poet, de prozator și de istoriograf, de gazetar și de moralist.

Moralistul este el însuși un fiu al Pasiunii. Al „pasiunii partizane", care l-a caracterizat, bunăoară, pe Agrippa d'Aubigné, și care, în cazul lui Perpessicius, se numește pasiunea pentru Frumos.

Scriind, acum trei decenii, despre o tălmăcire a *Satirelor* lui Iuvenal, Perpessicius, citînd versul : „Căci, vezi, era sătul Horațiu, cînd chiui al lui Euhòe !", spunea : „E proiectată, cu nouăsprezece secole înapoi, însăși problema proletariatului

intelectual de astăzi, şi mai cu seamă soarta adversă a poeziei şi artelor".

. . . Astfel scria Perpessicius, căci *pasiune* înseamnă şi curajul de a spune pe nume nu numai lucrurilor frumoase, ci şi celor care stăvilesc frumosul în funcţiile lui.

O asemenea Pasiune merită totul. Înarmat de ea, a visat, a muncit şi a clădit Perpessicius. Pînă a deveni unul şi acelaşi cu ea.

Perpessicius = Pasiunea.

EUGEN JEBELEANU

★

Perpessicius . . . un nume care nu poate să nu-ţi invoce pe editorul şi comentatorul fără pereche al lui Eminescu, pe scrutătorul de unică perspicacitate al unor manuscrise atîta vreme zăvorîte, care în migala corecturilor ascunde cele mai strălucite scîntei ce au răsărit vreodată din sufletul acestui neam. O muncă imensă de benedictin, care ne face cinste şi îl pune alături de cei mai mari editori de texte care s-au pomenit vreodată. Dar îţi mai invocă pe autorul atîtor şi atîtor studii de vastă şi pătrunzătoare erudiţie, prin care parcurge toate fazele literaturii noastre, începînd cu cea veche şi cu folclorul pînă la arzătoarea actualitate, făcînd în acelaşi timp excursii în literaturi străine, discutînd autori, editînd texte de critică — tot atîtea aspecte ale unui larg şi variat orizont literar cu adînci perspective. Mare meşter este în toate acest Perpessicius. Dar numele lui îmi invocă şi altceva, ceva mai mult decît toate aceste însuşiri. Dincolo şi deasupra lor, pentru mine Perpessicius este o noţiune *etică*, o noţiune de cinste, de omenie, de echitate. Aristotel spune că în adevărata operă de artă importanţă decisivă are nu numai ceea ce se spune, ci şi *cum* se spune, iar acest *cum*, după dînsul ascunde şi o pronunţată nuanţă etică. Aşa îl simt eu pe Perpessicius. Cînd îi citesc scrisul, mă impresionează nu numai logica ireproşabilă a expunerii sale, sprijinită pe o ştiinţă de o rară bogăţie, ci şi acel echilibru neasemuit al frazelor, prin care adevărul te cuprinde într-o caldă adiere. Şi ce poate fi mai elocvent decît faptul că studii de o valoare atît de durabilă el le numeşte cu o dezarmantă modestie „menţiuni"? Sobrietatea caracterizează modul argumentării sale, precum şi stilul său, acele fraze sinuoase, cu diferite cotituri, însă clădite cu o chibzuială şi o soliditate care dau scrisului său o pondere rar întîlnită. Niciodată nu se aventurează în afirmaţii gratuite, nici pozitive, nici negative. Critica pentru dînsul nu înseamnă atac, ci afirmarea unei bunăvoinţi ieşite din conştiinţa marilor răspunderi. Ce fericit este Perpessicius cînd poate să spună bine despre cineva! Iar cînd trebuie să emită o judecată negativă, o face cu atîta reţinere încît nu poate să nu

cucerească prin nimbul ei de omenie. Aşa este Perpessicius. Dacă scrisul său este de o atît de impunătoare sobrietate, nu-i mai puţin adevărat că prin ea străbate căldura unei impresionante bunătăţi care îi dă un splendid corolar moral.

Inimă caldă, bunule Perpessicius, model pentru generaţii şi generaţii, să ne trăieşti la mulţi ani!

LIVIU RUSU

★

Academicianul Perpessicius a împlinit 75 de ani. Sînt cifre care spun atît de multe şi totuşi parcă nu spun nimic. E o viaţă de om aici, nu „aşa cum a fost", după vorba memorabilă a lui Nicolae Iorga, ci aşa cum continuă să fie, tot atît de bogat aducătoare de roade, acuma ca şi odinioară, în drumul ei lung, plin de muncă şi de jertfe. Perpessicius nu are vîrstă, sau mai bine zis are vîrsta poeţilor, care e cea a neostenitei tinereţi şi a generozităţii risipitoare de suflet, în dorinţa ei de a cuprinde cît mai mult şi de a înţelege cît mai mult. Aş îndrăzni să afirm că principiul creator al întregii activităţi a maestrului Perpessicius este generozitatea ca funcţiune comprehensivă, ca funcţiune a cunoaşterii. De aici, acel aliaj atît de singular de discreţie, de pondere şi de entuziasm totodată, ce caracterizează critica şi istoriografia sa literară. De obicei, tinereţea tinde să se afirme, în timp ce afirmă. Perpessicius s-a afirmat de la început ca unul dintre cei mai personali poeţi ai epocii. Dar tot aşa, de la început, cenzura severă pe care şi-o impunea confesiunii poetice — repudiind manifestarea zgomotoasă a eului, a egolatriei specifice într-un fel poetului liric — a funcţionat într-un sens surprinzător, fiindcă era neobişnuit, în critica sa literară. Perpessicius a voit de la început *să afirme* şi nu să se afirme. Şi ceea ce a afirmat, de la primele sale rînduri în critică, a fost dreptul poeziei — în cel mai larg înţeles al cuvîntului — la comprehensiune. Generozitatea funciară a lui Perpessicius şi-a găsit aici temeiul teoretic care o îndreptăţea să se reverse. Literatura, ca artă, fiind un mod generos de înţelegere a esenţelor şi formelor lumii şi vieţii, are dreptul la aceeaşi generozitate şi comprehensiune în comentarea şi judecarea ei. Perpessicius şi-a concretizat această convingere în ampla şi îndelungata sa activitate critică, aplecînd acelaşi ochi atent şi binevoitor asupra tuturor formelor de viaţă ale literaturii noastre, de la mugure pînă la stejarul maiestuos. În tensiunile şi polemicile actualităţii, o asemenea atitudine a putut stîrni nedumeriri şi chiar proteste. Perpessicius le-a contemplat şi le-a absolvit tacit — cu aceeaşi blîndeţe înţelegătoare, chiar cînd l-au lovit dureros — şi şi-a continuat liniştit drumul. Astăzi cînd şi cele mai depărtate ecouri ale lor s-au stins de mult,

ne dăm seama că — datorită acestei generozități care a devenit stilul propriu de viață al criticii sale — prin îndelunga și rodnica activitate de prieten mai mult decît judecător al poeziei, Perpessicius ne-a dăruit una dintre cele mai vaste și mai amănunțite perspective asupra literaturii noastre, pe un spațiu mai bine de patru decenii. Critica lui Perpessicius e astfel un instrument indispensabil pentru cei care nu numai vor să cunoască, ci și să iubească această literatură în toate încrengăturile ei, pînă la cele mai modeste. La aniversarea celor 75 de ani ai săi — o dată cu urările noastre, dacă ar putea să pornească dintr-o inimă tot atît de caldă ca a sa — credem că nu îi putem aduce un mai binemeritat omagiu decît mulțumindu-i recunoscători pentru tot ce ne-a dat.

OVIDIU PAPADIMA

★

Maiorescu credea că poeții nu pot fi buni critici și convingerea aceasta o are multă lume încă și astăzi, cu toate exemplele contrarii pe care le-au dat Baudelaire sau Eliott.

Criticii pot fi însă autentici poeți? În virtutea aceluiași argument s-ar părea că nu. Un exemplu care răstoarnă o astfel de prejudecată e Perpessicius.

O spun aceasta nu numai pentru că el a scris „Pe Calfa-Dere, toamna". . ., „Ad Provinciales, meum in Gretchen Amorem, sperentes" sau „Din șanț, executații . . . ", dar pentru că „mențiunile" lui critice nu umbresc niciodată o mișcare lirică a unui suflet de poet.

Există în însuși actul prin care Perpessicius înregistrează neobosit de atîția ani orice zvîcnire a conștiinței poetice românești, o comuniune intimă, fraternă, cu textele comentate.

Criticul a fost mereu o delicată cutie de rezonanță în stare să distingă, să amplifice și, nu o dată, să prelungească fericit cea mai îndepărtată muzică a unui vers. Poezia a știut să o scoată și să o decanteze cu devoțiuni absolute de alchimist chiar din paginile prozatorilor.

Visător, niciodată descurajat, unind o erudiție franciană cu o sensibilitate florală și o răbdare de benedictin, a făcut să strălucească aurul cuvîntului tipărit, acolo unde se afla, în horbota încîntătoare a stilului său.

Nu văd în această sărbătoare ce omagiu mai înalt i-aș putea aduce decît spunînd că, încredințate mîinilor lui, filele cărților n-au încercat vreodată senzația unei atingeri străine și s-au simțit mereu acasă.

OVID. S. CROHMĂLNICEANU

SCHIȚĂ DE EXCURS AUTOBIOGRAFIC

PERPESSICIUS

Îmi este cu neputință să descopăr, cu precizie, dincolo de abecedare și de manualele de gimnaziu, întîia carte de literatură, pe care întîmplarea mi-o va fi pus sub ochi, în anii îndepărtați ai copilăriei. Cînd ai trecut pragul unei anume vîrste, de patriarh ar spune, în amabila și reverenta-i metaforă biblică, Șerban Cioculescu, astfel de zone amnezice sînt de rigoare. Dar dacă, totuși, încerc să străpung pîclele de azbest ale adolescenței, n-ar fi exclus să identific în *Șoimii* (1904) lui Mihail Sadoveanu întîia lectură care m-a cucerit și mi-a transmis primii fiori, de neuitat, ai ficțiunilor, pe care nici una din revelațiile ulterioare, de istorie literară, și nici chiar prestigiosul *Nicoară Potcoavă* din anii de glorie ai rapsodului, n-au putut să o detroneze. Paralel cu emoțiile acestea de lector, dacă nu și simultan, se plasează unele amintiri, de natură, oarecum, bibliografică, o colecție din „Moftul Român", din 1893, desigur, de a cărui importanță eram, firește, străin, cum eram și de mica bibliotecă de cărți grecești, legate în carton negru și din care nu reținem decît un singur titlu, multă vreme misterios pentru mine : *Zilblas*. Ele aparțineau, aceste cărți, fratelui meu, cu zece ani mai mare, ce trecuse printr-o școală grecească, avea oarecari înclinații literare și ținea să aibă cel puțin numărul 1 din fiecare periodic apărut. Făcuse cîteva clase de liceu, fusese coleg, îmi pare, cu Panait Cerna și avusese profesor de germană pe Ilie Gherghel, viitorul colaborator al „Convorbirilor Literare", al cărui nume, distinct caligrafiat, cu cerneală roșie, sub marile note de pe tezele fratelui meu, mă sileam, cum e obiceiul la vîrsta imitațiilor, să-l reproduc. Cît despre exemplarul din *Zilblas*, moștenire poate, dimpreună cu celelalte volume grecești, de la tatăl nostru, originar din Ianina, poate că era, cum aflu din *Bibliografia analitică a periodicelor românești*, unul dintre exemplarele pe care tipografia grecească de la Stavropoleos vestea prin „Curierul Românesc" din 1838 că le are de vînzare, dimpreună cu *Proorocirile lui Agatanghel*, *Istoria lui Enric*, *Istoria lui August* și *Istoria lui Gilblas*. Ipoteză ce onorează, cu toate că proveniența ar fi putut să fie cu totul alta. Ce este sigur e că romanul picaresc al lui Lesage a fost una din lecturile de căpătîi ale generațiilor de la începutul veacului trecut, și în țara noastră. (Același „Curierul Românesc", același izvor, publica cu un an înainte, în 1837, anunțul librarului Romanov din București, care avea de vînzare, pe lîngă

REV. IST. TEORIE LIT., T. 16, NR. 1, P. 15–18 BUCUREȘTI, 1967

tălmăciri din Kotzebue şi *Iliada* lui Homer, rapsodia 3 şi 4, şi fascicula II din *Gilblas.*) Şi tot fratelui meu îi datorez şi primul contact cu o gazetă de provincie, „Vocea Tutovei", unde el tipărea, din cînd în cînd, proză, printre altele o relatare a „Paştelui Blajinilor", desfăşurat în cimitirul din marginea tîrgului, şi ale cărui ritualuri ce le urmărisem pe teren, şi eu, şi mamă-mea, le găseam conforme cu realitatea. Literatura fratelui meu era tot ce putea să mă intereseze în „Vocea Tutovei", în foiletonul căruia, cam tot pe vremea aceea, M. Răducanu îşi publica pertinentele şi nu o dată revelatoarele observaţii critice în marginea ediţiilor de postume eminesciene, îngrijite de Nerva Hodoş şi Ilarie Chendi. Iar M. Răducanu, aveam să identific cu decenii în urmă, nu era altul decît profesorul ieşean Radu Manoliu, student al lui Ibrăileanu, faţă de opiniile căruia se arăta schismatic, şi viitorul colaborator al „Prietenilor istoriei literare" şi al „Preocupărilor literare".

Lector, şi puţintel bibliograf, memorator adică, la timpul acela, de titluri, mă văd şi la bibliotecile de lectură, fie a cursului inferior, fie a celui superior de liceu, fie la aceea a lui Petre Armencea, mădular al unei societăţi secrete, cu ramificaţii pe ţară, „Avîntul", care ţintea să propage lectura extraşcolară şi să iniţieze în problemele sociale la ordinea zilei: problema ţărănească, după răscoalele din 1907, problema muncitorilor din portul Brăila etc., bibliotecă ce avea să se instaleze, înainte de a deveni orăşenească, în mansarda teatrului Rally din centrul oraşului, peste drum de bustul lui Traian şi de orologiul monumental, împietrit de o vrajă, unde făceam, aşa îşi amintesc unii, pe bibliotecarul şi unde am cunoscut, între altele, şi unele rarisime albume de artă, precum acela al lui Félicien Rops, ceea ce explică, bănuiesc, pentru ce la disertaţia de bacalaureat, cu care se încheia stagiul liceal, simţeam nevoia să vorbesc despre Ion Minulescu, ale cărui *Romanţe pentru mai tîrziu* apăruseră de curînd şi în mica bibliotecă enciclopedică „Socec", condusă de viitorul meu profesor de universitate Mihail Dragomirescu. Conferinţele sporadice ale lui Nicolae Iorga, şezătorile scriitorilor, pe aceeaşi scenă a teatrului municipal, în cari lecturile lui Sadoveanu, Iosif şi Anghel aduceau fiecare un timbru aparte, alternau cu glorioasa epocă a turneelor lui Petre Liciu, plecat, îmi pare, de la Naţional, şi cu stagiunile de operetă ale lui Leonard, Maximilian şi Ciucurette, după ce cunoscusem faima miniaturalei Nora Marinescu, extraordinara vivandieră, şi întreţineau aceeaşi stare de beatitudine, apanagiu al juneţii, faţă cu faptul artistic şi literar, ce excludea orice opinie critică.

Aşa ceva convenea, prin definiţie, anilor de universitate. Seminarul de literatură veche, de estetică şi literatură modernă, chiar cel de latină erau, în fond, tot atîtea palestre, în care se exercita, în lupte corp la corp, spiritul critic. Un referat despre valoarea literară a cronografului lui Moxa, din 1620, la Ion Bianu, unul despre opusculul lui Seneca *De tranquilitate animi* la Evolceanu sau unul la Mihail Dragomirescu despre *Împărat şi galilean* al lui Ibsen, pe care-l confruntam cu imaginea lui Iulian Apostatul din Ammianus Marcelinus sau cu aceea a romanului lui Merejkovski, schiţau timide începuturi. Cursurile de nouă poezie, simbolistă, ale lui Ovid Densusianu pe de o parte şi revistele antagoniste cîte apăreau „Vieaţa Nouă", „Viaţa Românească", „Convorbiri Critice" etc., pe de altă parte, ispiteau şi-n alte direcţii şi interziceau afilieri pripite. Peisagiul literar era

mult prea variat ca să poată fi cuprins și drămuit într-un singur calup. Dispozițiilor naturale spre diversitate și eclectism, împrejurările epocii le ofereau climatul cel mai favorabil. Între timp băteam cu timiditate mascată, așa cum legile unei strategii literare, instinctive, recomandă, la diverse porți, și-n toamna anului 1915 bunul samaritean Gala Galaction mă găzduia, pentru mai multă vreme, în paginile „Cronicii". Un stagiu mai îndelungat la noul catalog al Bibliotecii Academiei mă reașeza în vechile mele deprinderi de cetitor și de bibliograf. Sistemul clasificării zecimale, pe materii, al lui Dewey, sub îndrumarea excepționalului șoarece de bibliotecă Al. Sadi-Ionescu, înfundat toată ziua cu ochii lui miopi în cutiile, în continuă prefacere, cu fișe, și sub ochiul patern, hirsut în aparență numai, al lui Ion Bianu, era în orice caz cu mult mai accesibil și mai puțin rebarbativ decît sistemul tricotomic al originialităților, cu care poetica ezoterică a fostului nostru dascăl de estetică ne amărîse anii surîzători ai studenției. O fișă pe materii reclamă un examen amănunțit al cuprinsului cărții, căci disciplinele, cu toate barierile dintre ele, de tot atîtea ori se întrepătrund. Recursul la dicționare biografice sau de autori anonimi deschidea noi perspective, rătăcindu-mă pe cărări neumblate. În timp ce lectorul oarecum profesional ce eram zăbovea mai cu seamă la două din numele de prestigiu, de acum jumătate de veac, ale literaturii franceze : Anatole France și Remy de Gourmont, distincți în esența lor, dar înrudiți în cultul aceluiași suprem humanism. Pe bibliotecarul din *Revolta îngerilor*, a cărui făptură personifica însăși instituția, îl aveam zilnic sub ochi, în firava făptură a bunului Sadi-Ionescu. Iar călătoriile de basm prin arhipelagul celor cîteva tomuri din „Viața literară", în care-și adunase foiletoanele din „Le Temps", unde, între alții, îi va urma Paul Souday, avea de ce să ne încînte. Remy de Gourmont, era, îndeosebi, autorul acelor incisive „epiloguri" ce publica în „Mercure de France" și pe care le urmăream cu aceeași patimă periodică cu care, o dată cu apariția „Nouei Reviste Franceze", urmăream „reflecțiile lui Thibaudet, foiletonul lui Souday, în „Le Temps", pe Edmond Jaloux, pe Robert Kemp și pe Francis de Miomandre din „Les nouvelles littéraires". În cele două volume din *Le livre des masques* ne inițiase Ovid Densusianu, așa cum tot el ne familiarizase din timp cu cele două volume din *Poètes d'aujourd'hui*, clasica antologie a poeziei simboliste, întocmită de Ad. van Bever și Paul Léautaud, inimitabilul Maurice Boissard, cronicarul dramatic de mai tîrziu.

O dată primul război mondial încheiat și după o rapidă raită provincială, Arad, Tîrgu Mureș, Brăila, pe la diferite catedre de învățămînt secundar, în 1922 eram din nou la București și, între taifasuri prelungite, la Capșa, adulmecam minutul cînd aș fi putut începe, într-un mod sau altul, a comunica impresiile variilor mele lecturi. Cafeneaua literară însemna relații cu pontifii prozei și poeziei contemporane, un Liviu Rebreanu, un Ion Minulescu, un N. Davidescu, Al. T. Stamatiad, Ion Pillat, Adrian Maniu etc., și tot atîtea îndemnuri la drum... O lectură a romanului lui N. Davidescu, *Conservator* & *Cnia*, la Minulescu acasă, în calea Dorobanților, mă introducea în decorul original al și mai originalului poet de avangardă, ale cărui lecturi erau în curent cu ultimele noutăți, printre cari, alături de poeții simboliști, ne descoperea, nu o dată, și rare cărți de proză. Nu uit nici azi deliciile acelui *Vagabond sentimental* al misteriosului T. Sersteves, călătorul de mai tîrziu prin enigmele Mexicului, carte înțesată de aventuri

şi poezie, ca o odisee modernă. O întreprindere, menită falimentului, „Centrala cărţii", urmînd să scoată în 1923 un „Buletin al cărţii" ; făceam cunoştinţa lui Emanoil Bucuţa, de curînd revelat în paginile „Idei europene", pe care-l secundam în redactarea acelor notiţe bibliografice, pe care în 1925 le tipăream sub titlul „Repertoriu critic" la Diecezana din Arad. În acelaşi an, F. Aderca, neobosit animator literar şi eminenţa cenuşie a cenaclului „Sburătorul", dibuia doi tineri petrolişti, aspiranţi ai muzelor, din ale căror redevenţe, nu, din nefericire, inepuizabile, avea să răsară, crin alb, căci revista era cu adevărat lilială în înfăţişare, „Spre ziuă". Cele două hîrtii noi-nouţe a o mie de lei, transparente, de un azur mediteranean şi care aveau să alimenteze mediocrul buget didactic, şi astăzi le mai ţin minte. Lor le datoresc întîile „menţiuni şi medalii critice", cum se numeau la început şi cum aveau să se intituleze şi un an mai tîrziu, la „Mişcarea literară" a lui Liviu Rebreanu, cele patrusprezece serii de „Menţiuni Critice", cîte am publicat, rînd pe rînd, în paginile şi foiletoanele din „Universul Literar", „Cuvîntul", „Lumea", din nou „Universul Literar", „Jurnalul de dimineaţă" şi „Revista Fundaţiilor".

Ce vor fi realizat aceste „menţiuni critice" — unii şi alţii au spus-o cu mai multă competenţă. Poate că ele sînt ceva mai mult decît un simplu repertoriu bibliografic, cum lăsa a se înţelege George Călinescu. Ce este sigur, totuşi, şi ceea ce nu mă opresc a crede e că ele reprezintă opiniile unui cetitor atent, unui cetitor ideal, aşa cum mă vedea Cezar Petrescu, şi el era un mare devorator de cărţi, ce s-a străduit să-şi apropie anume frumuseţi, să le comunice în limita mijloacelor sale. În ce măsură ele sînt mult prea binevoitoare, aceasta rămîne să fie verificat. Însă ambiţia de a se opri mai cu osebire la ceea ce poate fi transmis, decît la ceea ce se detaşează şi e caduc, nu le-a fost străină. Ceea ce e imperfect şi umbreşte, distonează şi sare în ochi mai mult decît picătura de radiu, ce, din tenebrele ei, iradiază şi vindecă.

În frumoasa evocare a personalităţii lui Tudor Vianu, vorbind de spiritul de clarviziune şi de decizie al celui ce avea să-şi închine viaţa frumosului, Ion Biberi aminteşte de epoca de la „Sburătorul" şi de schimbul de scrisori dintre E. Lovinescu şi Tudor Vianu, pe tema abdicării celui din urmă de la ademenirile criticii literare. „M-am întrebat, în clipa de a vorbi despre oameni, cine îmi dă dreptul de a o face şi dacă prezenţa umanităţii nu-mi ajunge" spunea Tudor Vianu ; şi încheia : „Şi faţă de atîţi cerberi păzitori, reamintirea omului poate fi folositoare". Este ceea ce biograful numeşte „scrupul moral", marea intuiţie a gînditorului, ce se pregătea încă de atunci şi care-şi vedea clar proiectate drumurile în viitor. De un atare act de curaj, din păcate, n-am fost în stare şi de aceea suport, la anii aceştia tîrzii toate consecinţele.

PERPESSICIUS ŞI CRITICA DIALECTICĂ

MIHAI NOVICOV

Freneticului Maiakovski, căruia Perpessicius i-a închinat nişte comentarii de izbitoare comprehensiune, îi plăcea să discute îndelung asupra locului ce i se cuvine poetului în frontul muncii. Să amintim totuşi că expresia e, în altfel, compromisă. Cînd spunem despre unele versuri că sînt „muncite", dăm a înţelege că nu sînt spontane, ci artificioase, silite. Condamnarea e fără apel? Aliindu-ne cu Maiakovski, n-am putea să reabilităm totuşi expresia, şi vorbind nu de versuri, ci de critică, să zicem, să elogiem nişte pagini spunînd că sînt „muncite" şi înţelegînd prin aceasta că lectura lor relevă o cantitate uriaşă de muncă intelectuală, ce s-a consumat înainte ca ele să fie scrise, şi fără care muncă ele nici n-ar fi putut vedea lumina tiparului? Ne-ar bucura să putem obţine această reabilitare, pentru că ne-ar da posibilitatea să formulăm foarte exact în ce credem că rezidă una din virtuţile principale ale criticului Perpessicius : fiecare „menţiune" cu care a contribuit de-a lungul deceniilor la îmbogăţirea literelor româneşti, ca să apară a fost îndelung muncită. Şi, mai ales azi, în epoca împlinirilor socialiste, elogiul pe care încercăm a-l fundamenta pare a fi cu atît mai îndreptăţit. Ciocănind sfios la uşa maestrului ca să-l felicităm de a 75-a aniversare, nu vom ascunde că admiraţia noastră nu e de loc unilaterală, ci că, dimpotrivă, sîntem solicitaţi de meritele dintre cele mai diverse pe care Perpessicius le-a ilustrat în cei peste 50 de ani de activitate literară, şi am vrea să-l omagiem rînd pe rînd pe poet, pe estetician, pe istoricul literar, dar numai după ce ne vom fi închinat cu pioşenie în faţa *muncitorului*. Căci, şi asta mai ales am căutat s-o subliniem apăsat de la început, puţini oameni am cunoscut care să fi muncit cu atîta abnegaţie pentru făurirea fiecărei propoziţii, înainte de a o lăsa să-şi ia zborul în lume.

Se discută tot mai mult la noi, poate chiar prea mult, despre cum trebuie să fie critica : creatoare? explicativă? descriptivă? Dar prea puţin despre cum se face critica, deşi latura aceasta ar avea, poate, o însemnătate cel puţin egală cu prima. Cu ani în urmă, alcătuind primul volum de „menţiuni critice", într-o „lămurire", ce-l precedă, Perpessicius se destăinuia cititorilor într-un fel care ne pare şi astăzi de actualitate :

REV. IST. TEORIE LIT., T. 16, NR. 1, P. 19–24 BUCUREŞTI, 1967

„...temperament prin excelență subiectiv, autorul acestei cărți vrea să vadă în culegerea aceasta de cronici literare în primul rînd o serie de mărturii ale unui cetitor, mai mult sau mai puțin la curent cu producția literară contemporană din România. El se ferește, cu stăruință, să se considere critic — și neutralizarea celor doi termeni ai titlului nu e de loc întîmplătoare — pentru că nu-și recunoaște nici însușiri didactice, nici un anume dogmatism, fără de care, pare-se, criticul nu se întrupează"[1]. Sînt rînduri care, involuntar, te conduc la meditații tulburătoare. Căci dacă — și asupra concluziei pe care o vom invoca în continuare există, cel puțin în aparență, un consens unanim — dacă, repetăm, critica înseamnă în primul rînd judecată de valoare, atunci actul critic va fi cu necesitate și dogmatic, întrucît în materia aceasta nimic nu se poate demonstra. Simțind-o, în focul polemicii, unii participanți au mers chiar mai departe, susținînd că nu doar valoarea, ci chiar existența operei de artă se cere să fie demonstrată. E o ambiție nobilă, indiscutabil, dar și temerară, plină de riscuri — dintre cele mai neplăcute. Căci, să ne închipuim pentru moment că demostrația nu reușește nu din vina operei, ci din cauza unor insuficiențe ale cercetătorului. Criticul se pomenește atunci în situația unui cercetaș trimis de un trib să exploreze un ținut, dacă se află sau nu vînat acolo, aducînd un răspuns negativ numai pentru că niște vietăți întîlnite i s-au părut lui că nu se încadrează în categoria celor comestibile. Membrii tribului respectiv ar fi putut să moară fără să afle de greșeala expertului. Nu știm dacă am interpretat bine, dar ni s-a părut a descifra acest sens în distingo-ul cu care se înarma cu decenii în urmă Perpessicius, angajîndu-se pe tărîmul cronicii literare: va fi în primul rînd cititor: se va feri de sentințe definitive și se va strădui să extragă tot ce e interesant din orice lectură. Și a dovedit chiar într-un mod strălucit, că o astfel de cronică e cel puțin tot atît de utilă. Dar cu o condiție : cronicarul să aibă ce să comunice pe marginea cărților, precum și darul de a o face într-un mod interesant. E tocmai ceea ce te impresionează la lectura „mențiunilor" lui Perpessicius.

Unor critici le place să-și înceapă comentariul prin caracterizări care dintr-o dată să-l „introducă" pe cititor în universul de imagini al scriitorului recenzat. Perpessicius foarte rar procedează astfel și doar atunci cînd e dator să scrie despre o nouă carte a unui scriitor cît de cît afirmat. Dar și atunci despre această nouă carte informația se dă după o succintă recapitulare a creației anterioare. Deci, în toate cazurile, Perpessicius se apropie treptat de subiectul cronicii, parcă înarmîndu-se pe sine, dar înarmîndu-l și pe cititor, pentru pătrunderea într-un ținut încă neexplorat. Pentru a aprecia de pildă romanul *Mitrea Cocor* al lui Mihail Sadoveanu[2], declarîndu-se în dezacord cu unele aprecieri ale criticii, Perpessicius citează dintr-un raport al lui Alexandru Fadeev, discută apoi modul în care e zugrăvit eroul principal, despre anumite aspecte ale umorului, apoi tangențial se ocupă de *Mama* lui Gorki și multe alte opere ale literaturii universale, ca să poposească în cele din urmă în lumea creației sadoveniene, în întreaga ei amploare, și să arate cum din ea și numai din ea s-a născut noul protagonist. În altă parte, înainte de a evidenția frumusețile variate ale „poemului" închinat de Geo Bogza lui Walt Whitman, se inserează

[1] Perpessicius, *Mențiuni critice, Seria I*, București, 1928.

[2] *De neamul lui Mitrea Cocor* în *Mențiuni de istoriografie literară și folclor* (1943 —1956), p. 86 — 100.

cîteva date sumare privind viaţa şi opera acestui fiu eminent al poporului american, se comunică apoi informaţiile necesare despre receptarea operei sale în România, pentru ca abia după această introducere opera — ca atare — să fie apreciată la obiect, elogiul sprijinindu-se pe ample citaţiuni[3].

În „Alte menţiuni", de fapt o seamă de cronici publicate în „Luceafărul" încadrarea fiecărui fenomen literar nou, propus spre analiză, într-o arie mai largă, se face, am putea spune, cu aceeaşi scrupulozitate. Comentarea volumului lui Tudor Vianu *Literatura universală şi literatura naţională* îi dă prilej criticului să prezinte amplu problema ca atare a relaţiei dintre cei doi termeni cuprinşi în titlul menţionat. Luînd apoi în discuţie un roman ca *Liniştea iernii* de Remus Luca, Perpessicius, în afara trimiterilor de rigoare la proza ardeleană în general, iniţiază şi o altă discuţie profitabilă referitoare la stilul povestirii, la cauza unor disonanţe, la rezistenţa tipurilor etc. Din cronică în cronică, găsim mereu alte probleme, fie de măiestrie, fie de circulaţie a temelor, fie de calitate, în sensul strict al cuvîntului. Impresionează mai ales constanţa cu care fiecare operă nouă, fie chiar a unui scriitor tînăr de tot (cînd l-a recenzat pe Aurel Rău, poetul clujean era abia la a doua culegere de versuri) e apreciată şi în raport cu volumele anterioare. Din confruntările de acest gen se extrag cîteodată concluzii foarte interesante, cum ar fi — de pildă — cele referitoare la personajele romanelor lui Titus Popovici *Străinul* şi *Setea*. Precizînd, parcă în treacăt, că „romanele trăiesc prin eroi şi, cum bine s-a observat, în analele literaturii universale nu o dată numele autorului a fost expropriat şi suplinit de cel al eroului eponim", Perpessicius supune volumele tînărului scriitor român unui examen foarte greu, tocmai datorită vecinătăţii la care le-a obligat. Cu atît mai mare e bucuria criticului că a putut verifica într-un mod atît de eficient rezistenţa materialului din care sînt alcătuite producţiile noii literaturi româneşti. Consideraţii foarte interesante prilejuieşte analiza unui alt volum de proză : *Nopţi înfrigurate* de Aurel Mihale. Constatînd că volumul în cauză e „un documentar cu osebire preţios", criticul simte nevoia — şi are dreptate — să prevină eventualele reacţii de scandalizare ale unor esteţi prea rafinaţi. Documentar ? Dar parcă literatura, arta e compatibilă cu documentul ? Explicaţiile ce urmează sînt de un folos enorm : o seamă de relaţii valorice sînt restabilite în esenţa lor reală întrucît se atestă că toate operele literare, care sînt inspirate din evenimente, sînt, ipso factum, documentare. „Documentarele şi povestirile de campanie, scrie Perpessicius, printre primele, restabilesc situaţiile, destrămînd întunericul şi înlesnind adevărului să se închege. Documentare, la vremea lor, au fost cărţile lui Remarque şi ale lui Barbusse, pentru a numi doi dintre fruntaşii literaturii primului război mondial, şi reacţiile pe care scrierile lor le-au trezit în masa cititorilor au constituit tot atîtea rechizitorii, din nefericire, dilatorii, împotriva ororilor războiului".

Ne-am referit la cîteva dintre „menţiunile" lui Perpessicius, elaborate în anii din urmă. Se înţelege de la sine că nu le putem cita pe toate. Dar sîntem încredinţaţi că pe oricare alta am alege-o, am găsi, în afara observaţiilor critice propriu-zise, nenumărate informaţii sugerate de operele recenzate şi care — acesta e esenţialul — ajută substanţial la interpretarea şi înţelegerea lor. Cu alte cuvinte, pentru a uşura încetăţenirea în conştiinţa publică a unui volum nou, criticul, sau cititorul-cronicar, cum preferă să se

[3] *Un poem „valah" pentru Walt Whitman*, volumul citat, p. 492 — 501.

considere Perpessicius, face apel cu generozitate şi la erudiţia şi la comprehensiunea sa. Mai mult : numeroase „menţiuni" dovedesc că o seamă de lecturi au fost făcute în mod special, numai în vederea unei mai calificate recenzări a celei mai recente apariţii. Privită aşa, activitatea critică a sărbătoritului de azi ne apare, cu evidenţă, şi ca o activitate de apostolat, presupunînd eforturi literalmente eroice, la care, trebuie s-o recunoaştem, majorităţii criticilor nu le cam place să se supună. Dar efortul dezinteresat rodeşte întotdeauna. Tocmai datorită disponibilităţii de a aprecia producţiile literare întotdeauna într-un context mai larg, Perpessicius a reuşit să adune, ca să transmită în dar posterităţii, un tezaur de observaţii de acuitatea, pe care nici un istoric literar al viitorului nu va putea să le ignoreze. Iar pentru că nu putem să nu selectăm în vederea exemplificării, ne vom referi la un subiect care ni se pare mai familiar — Maiakovski. Ne-a impresionat cu cîtă exactitate criticul român defineşte coordonatele poeziei maiakovskiene, refuzînd cu fermitate să subscrie concluziile îndoielnice, fără a ţine seamă de autoritatea acelora care le susţin. Se spune, de pildă, că autorul *Norului cu pantaloni* în tinereţe a fost un antipuşkinist, dar că apoi s-a alăturat fără rezerve cohortei admiratorilor. Perpessicius o admite, dar numai în parte, pentru că, citînd din preacunoscuta *Jubiliară*, adaugă : „ceea ce, cu tot caracterul net maiakovskian, nu este mai puţin un omagiu, dar în acelaşi timp şi un *distinguo* între spiritul vechii şi noii poezii revoluţionare". Observaţia ne-a surprins, ca venind din partea unui admirator al poeziei clasice, ceea ce nu l-a împiedicat să-şi dea seama că toţi acei care, probabil cu cele mai bune intenţii, cu tot dinadinsul vor să-l elibereze pe Maiakovski pînă şi de cea mai mică reminiscenţă futuristă, de fapt îl „eliberează" şi de suflu maiakovskian.

Despre actvitatea de critic literar a lui Perpessicius s-a spus nu arareori că valoarea ei ar fi fost diminuată de un exces de simpatie, datorită căruia cronicarului i s-a întîmplat să consemneze ca pe nişte apariţii recenzabile cărţi aflate chiar dincolo de periferia literaturii. S-a spus de asemenea că rezervele sale critice ar fi fost mai întotdeauna anulate de reveniri, îndulciri etc. Asemenea admonestări, cîte s-au făcut, valabile indiscutabil dintr-un punct de vedere strict formal, vădesc, totuşi, tocmai acel dogmatism critic de care Perpessicius s-a angajat, de la bun început, să se ferească. Iar dogmatismul rezultă din faptul că se apreciază rezultatele unui anumit mod de a face cronica, pornindu-se de la o concepţie prestabilită cu privire la ceea ce *trebuie* să fie critica. Se pierde din vedere că o asemenea critică, avînd ca principal obiectiv caracterizarea valorilor, Perpessicius n-a vrut s-o facă şi n-a făcut-o. În schimb, a excelat în metoda pe care şi-a ales-o. Citind cu atenţie „menţiunile" scrise cu decenii în urmă, constatăm cu uimire şi satisfacţie că spiritul critic al recenzentului nu apare cu nimic compromis din cauza faptului că atunci cînd a scris despre romanul x nu i-a prezis caducitate. Pentru că nicăieri nu se proclamă nici contrariul. Perpessicius, pur şi simplu *nu vrea* să facă profeţii de acest gen, ci, constatînd că o carte a apărut şi se citeşte, deci a trezit un minimum de interes, se apleacă şi el cu *interes* asupra ei, pentru a consemna apoi observaţiile pe care i le-a sugerat. Judecata critică în acest caz nu se poate dispensa de o anumită contrabalansare a aprecierilor negative şi a celor pozitive, întrucît fără ea, fără această echivalare, interesul descoperit ca un fapt obiectiv nu s-ar putea explica. Am îndrăzni să numin acest mod de a discuta despre

cărţi critică *dialectică*, iar dacă e aşa, Perpessicius ar putea fi încadrat, cel puţin din acest punct de vedere, în aceeaşi familie de spirite cu Lunacearski despre care, memorialistul sovietic Kornei Ciukovski, cu atîta îndreptăţire spune într-un loc că „în această împletire organică, vie a părerilor pozitive cu cele negative nu era nici urmă de duplicitate, nimic ambiguu. Lunacearski era un om integru, un om dintr-o bucată : *da* şi *nu* la el nu izvorau dintr-o conştiinţă şovăitoare, destrămată de dedublare, ci formau o metodă dialectică elaborată cu subtilitate, fiindcă la el lupta contrariilor ducea la o sinteză clar şi precis circumstanţiată"[4].

Departe de noi intenţia de a ignora marile deosebiri dintre criticul rus, care totuşi a fost în primul rînd un om politic, şi criticul erudit român, îndrăgostit de cărţi şi consumînd o parte atît de însemnată a vieţii sale la descifrarea manuscriselor. Ne-a impresionat însă măsura în care rîndurile de mai sus sînt totuşi aplicabile şi autorului „menţiunilor". Dincolo de varietatea condiţiunilor obiective care-l determină pe un critic să intervină în dezbaterea publică într-un fel sau altul, nu putem să nu admitem că în mare, global, deci schematic, criticii se împart în două mari familii, sau mai precis că în familia criticilor există cel puţin două tipuri de recenzenţi (poate sînt şi mai multe, dar acestea două ne interesează acum) : unii care se grăbesc să decidă asupra cărţii, alţii care lasă istoria să decidă, ei preferînd să spună tot ce se poate spune deocamdată. Perpessicius, indiscutabil, reprezintă cel de-al doilea tip. Volumele sale de „menţiuni" parcă ne pun în gardă, prevenindu-ne că deciziile prea categorice sînt vulnerabile. Căci dacă — folosim într-un fel terminologia lui Ciukovski — spui răspicat da, da-ul parcă nici nu sună convingător dacă nu l-ai confruntat cu toate nu-urile posibile. Şi invers : ca să poţi decide negativ, cu toată răspunderea, se presupune că erai dator, în prealabil, să elimini rînd pe rînd toate argumentele pe care s-ar fi putut susţine demonstrarea contrarie. Ceea ce, trebuie s-o recunoaştem, tinerii noştri critici nu o fac întotdeauna. Şi tocmai în acest domeniu ar avea foarte mult de învăţat de la Perpessicius. Maestrul nu se grăbeşte niciodată. Orice operă literară nouă e pentru el un teren de explorare. Lectura făcută e imediat confruntată cu altele, reînnoite uneori, dacă examenul critic o cere. Apoi începe discuţia, dacă vreţi discuţia cronicarului cu el însuşi. Încet, încet, cu ajutorul unor apropieri sugestive, ni se facilitează contactul *intim* cu noua lucrare ; atunci, firesc, da-urile şi nu-urile încep să se succeadă, cîteodată, vertiginos. Pentru că — aşa e în viaţă, aşa e şi în artă — un „da" poate să triumfe doar dacă s-a impus, eliminînd îndoielile, şi invers : un „nu" va rămîne întotdeauna îndoielnic, dacă criticul n-a trecut în revistă în prealabil toate însuşirile care pledează în favoarea operei. Căci o scriere literară fără nici o valoare e un non sens. Nu ne-o putem închipui, cum nu ne putem închipui un om, fără nici o trăsătură umană. De aceea ai dreptul să decizi negativ, să spui hotărît nu, numai după ce ai dovedit că ştii să descoperi însuşirile pînă şi ale unei producţii modeste. Altfel sentinţele tale nu se vor bucura niciodată de încrederea cititorilor. Discuţia critică e cu necesitate o dezbatere dialectică pro şi contra, iar arta critică e în mare măsură şi arta de a mînui o asemenea înfruntare de opinii contradictorii (chiar imaginare). Perpessicius ni se impune ca un critic de prestigiu, ca un critic exemplar,

[4] Kornei Ciukovski, *Contemporanii*, Bucureşti, 1956, p. 378.

între altele şi pentru că a dovedit că e un maestru al acestei metode, chiar dacă, uneori, nu-urile sale trebuie descoperite mai cu anevoie. Dar aceasta în definitiv e o chestiune de temperament. Oricît de „amortizate" (mai mult verbal) sînt unele aprecieri ale cronicarului, dacă ar fi să mergem la esenţă, vom vedea că Perpessicius a spus în cronicile sale mai multe adevăruri verificate de timp, decît unii amatori de sentinţe tranşante şi spectaculoase. Că astfel a renunţat la avantajul unor succese zgomotoase, e o altă latură a chestiunii. Muncind fără preget şi-a afirmat şi modestia. N-ar fi rău, credem, să învăţăm şi de aici.

De bună seamă modul de a face critica ilustrat de opera lui Perpessicius nu e singurul posibil. Dar e în afară de orice îndoială că e unul dintre cele mai rodnice.

PERPESSICIUS ÎN LUMINA *MENȚIUNILOR CRITICE*

PAUL CORNEA

Dintre toate speciile criticii, cronica literară e cea mai limitată în mișcări și cea mai efemeră; însă, în același timp, îndeplinește funcția cea mai utilă. Ea s-a născut din nevoia de a face față unei cereri duble: a publicului de a fi informat asupra creației literare și a creației literare de a suscita atenția publicului. Obligată să se conformeze acestor două imperative, ea n-a avut cum să producă ramificații parazitare; disciplina față de o regulă strictă s-a dovedit și în acest caz, ca în multe altele, o excelentă igienă.

Fiind în serviciu comandat, cronicarul are datoria să urmărească literatura zilei, s-o trieze, să recomande cititorului ce să citească (în scopul lui *utile dulci* !) și scriitorului ce să evite (ca să-și rămînă credincios !) Trebuie să îndrume fără a exercita o tutelă și să corecteze fără a da lecții. Să fugă de pedanterie dar să nu se lase ispitit de mirajele strălucirii superficiale. Un bun cronicar e un om de gust, lucrînd în stare de imponderabilitate: numai o înălțime corespunzătoare îl poate ocroti de înrîurirea nefastă a cafenelei literare și de presiunile „amicilor", totdeauna călărind pe principii dar niciodată hotărîți să le aplice în propriul lor caz; dacă nu se dezinteresează de mărunțișurile și chițibușurile cotidianului, el își pierde independența opiniei și, o dată cu aceasta, posibilitatea de contemplare dezinteresată.

Cronicarul poate călca în strâchini, ca oricine, dar n-are voie să greșească din cauza unui punct de plecare strîmb sau a unei optici unilaterale. Spre deosebire de criticul de catedră, de eseist, de publicistul incidental, e dator să privească spre toate punctele cardinale, fiindu-i interzise escapadele numai în *anumite* zone ale frumosului. El trebuie să înregistreze *tot*, ca să-i scutească pe cititori de oboseala alegerii și să ofere deplina garanție a valorilor pe care le recomandă. De-aci, firește, o osîndă chinuitoare: lecturi imense, de obicei lipsite de bucuria vreunei revelații, efectuate fără răgaz și mereu în același ritm acaparant, căci rotativa nu se oprește niciodată, iar talentul e un fenomen aleatoriu, ceea ce înseamnă că nu se știe cînd și unde va binevoi să se arate. Spre a nu-l scăpa, se cuvine citit tot, cu o regularitate de mașină.

REV. IST. TEORIE LIT., T. 16, NR. 1, P. 25–34 BUCUREȘTI, 1967

Şi, ca şi cum n-ar fi de ajuns, în afară de toate aceste cazne şi angarale, în afară de mecanizarea lecturii şi mecanizarea scrisului, critica foiletonistică reclamă insistent cîteva însuşiri de caracter; ele sînt vrednice de cea mai delicată magistratură şi nu se întîlnesc pe toate drumurile. E vorba de: o obiectivitate izorîtă nu din cine ştie ce astenie a spiritului, ci din depăşirea limitelor proprii de reacţie emotivă, printr-un control lucid; o autoritate morală care să nu tolereze în nici un caz crearea de „precedente", deci de acomodări cu principiile; o cumpănă justă între exigenţele publicului şi zburdălniciile autorilor.

Privitor la acest ultim punct e poate nevoie de o explicaţie: nefiind un procurator al cititorului de rînd, cronicarul nici nu poate face abstracţie de opiniile acestuia. A le contraria mereu ar însemna să-şi ruineze creditul; flatîndu-le, ar ajunge să piardă contactul cu plutonul artei fruntaşe şi să se instaleze într-o mijlocie, care e poate obiectivul existenţei liniştite dar reprezintă moartea prin asfixie a literaturii de calitate. Trebuie deci găsit un echilibru, ceea ce nu e nici uşor, nici rentabil, căci adesea, ca în *Legenda meşterului Manole*, zidurile înălţate cu dragoste ziua se prăbuşesc cu zgomot peste noapte.

Să adăugăm la toate acestea că răsplata ostenelilor unui cronicar literar — vorbim de cea morală — e precară, îndoielnică şi tardivă. Legat de actualitate, el suportă mai mult decît alţi confraţi riscul intemperiilor şi al instabilităţii gustului. Scufundarea în uitare a operei pe care o consemnează îl îmbrînceşte concomitent în aceeaşi prăpastie. Dar se va zice: îi rămîne privilegiul de a descoperi talente, de a vesti în toate vînturile numele celor aleşi de muze din cohorta gălăgioasă a pretendenţilor la nemurire. Da, această posibilitate rămîne şi ea e exaltantă. Dar în cîte cazuri funcţionează realmente divinaţia cronicarului? Şi în cîte cazuri mai ţinem minte *post festum*, cînd toată lumea arde tămîie, acea intervenţie iniţială decisivă care a anticipat asupra predilecţiilor zilei de astăzi? Nu există oare şi pe acest teren, ca în atîtea altele, tendinţa de a împărţi roadele victoriei între multe moaşe? Iar acolo unde intervenţia individuală e reţinută ca atare de posteritate, nu observăm adesea, ca în cazul Maiorescu-Eminescu, faptul bizar şi neliniştitor că în loc să se aducă omagii criticului pentru curajul de a fi înfruntat opinia, i se aduc obiecţii că n-a făcut-o în măsură suficientă?

Fără îndoială, multe dezagremente şi destule obstacole stau în calea cronicarului onest, dotat cu o conştiinţă profesională veritabilă. De altfel, nu poate fi întîmplător că în această branşă reputaţiile se cîştigă greu şi prea puţine nume rezistă uzurii timpului. Căci, fie spus în treacăt, ascendentul criticului şi supravieţuirea sa în memoria generaţiilor nu depinde de publicitatea oferită generos de o revistă sau alta, de corul entuziast al unor interesaţi, nici măcar de volumele de articole, repede încleiate şi tot atît de repede cuibărite în tihna unor rafturi prăfuite.

Se pune întrebarea: creionînd această „fiziologie" — cum se spunea acum un secol — a cronicarului literar, înfăţişînd vicisitudinile meseriei şi dilemele artei sale, am cedat oare tentaţiei de a teoretiza în vid, construind o tipologie fictivă? Nu, am plecat de la un model viu — anume l-am avut în vedere pe Perpessicius (desigur, numai într-una din ipostaze, neglijînd intenţionat pe poet, pe editorul lui Eminescu, pe istoricul literar)! N-am făcut decît să traducem într-un limbaj conceptual, rotunjind puţin aspr tăţile, dar nein-

ventînd nimic, însușirile și neplăcerile inerente unei cariere pe care am dori-o prelungită, cu vigoarea desfășurărilor din urmă în depărtările ascunse în ceață ale viitorului. Căci dacă în fața scaunului de judecată al istoriei poate veni cineva care să depună și în numele acestei modeste îndeletniciri, care nu e nici creație, nici simplă registratură de identitate literară, nu e nici critică în înțelesul pretențios al cuvîntului, nici eseu galopînd pe telegarii fanteziei, dar care adună în recipientul ei cîte puțin din toate licorile, făcînd posibilă cinstirea talentelor și solidaritatea spirituală a națiunii, dacă cineva poate vorbi cu adevărat în numele cronicii literare — atunci acela e, fără îndoială, Perpessicius.

*

Cele 5 volume de *Mențiuni critice* au apărut între 1928—1946. Ele cuprind materia a zece ani de cronică literară (1923—1933) și reprezintă, după mărturia autorului însuși, de-abia jumătate din portofoliul său activ la data publicării ultimului volum. Căci în prefața acestuia, Perpessicius declara că așteaptă în cartoane încă 5 volume de *Mențiuni*. Prin urmare, colecția voită de el a cunoscut doar o realizare parțială. Nu putem regreta îndestul acest fapt.

Prima observație pe care ne-ar place s-o facem privește întinderea efortului. Problema nu e marginală, cum s-ar părea. În critica literară militantă, de apariție regulată și intenție informativă, în afară de condițiile de talent și metodă judicioasă, proprii oricărui alt domeniu de activitate literară, există obligația unui mare volum de muncă, deoarece e necesară cuprinderea, în raza analizei, a întregului front literar și avizarea promptă asupra circulației tuturor valorilor, tăcerea devenind, în acest caz, la fel de semnificativă ca și aprobarea explicită. Or, în zece ani, Perpessicius a scris cca. 480 de cronici literare (fără a număra „actualitățile" și „siluetele" cuprinse în vol. I și cîteva anexe de istorie literară din celelalte). Respirația sa a fost deci săptămînală, de-a lungul unui deceniu. Gîndească-se oricine, și mai ales cei care titularizează astăzi rubrici similare în periodicele noastre, la tenacitatea, răbdarea și imensa pasiune pe care le implică o asemenea mucenicie pe ogorul literelor.

Procedînd sistematic și exercitînd o acțiune durabilă, Perpessicius se numără printre aceia care au scos la noi cronica literară de sub zodia diletantismului, transformînd-o într-o profesiune, cu multe rigori și cu serioase răspunderi. În afară de principii de judecată atent protocolate, el i-a dăruit ceea ce ar trebui să fie prealabil oricărei dezbateri de fond: o existență calendaristică adecvată. Căci orice vocație critică, fie chiar una de mare anvergură, rămîne sub nivelul așteptat de influență publică, dacă-și eșalonează articolele la mari intervale și lasă impresia unei alegeri arbitrare între operele supuse examenului. Publicul simte uneori că în felul acesta se încalcă regula jocului (unilateralitate!). Dar, de obicei, el se ține în rezervă pur și simplu din pricina lipsei de permanență în contactul cu criticul. E adevărat că există iubiri care nasc prin *coup de foudre*, dar în materia de care ne ocupăm, contează mai puțin începutul și mai mult ce urmează. Experiența arată că cititorul se leagă de critic cînd se obișnuiește a-i întîlni semnătura regulat în același loc, cînd într-o serie de cazuri i-a putut verifica flerul și oportunitatea intervenției, cînd îl vede acționînd operativ (deci, judecînd cărțile înainte ca ele să fi fost

clasate de opinie). Ideea de muncă organizată, de disciplină strictă, ni se pare esențială : căci inerția vechiului poate fi învinsă doar prin elaborarea altei inerții, a unei forme cel puțin tot atît de structurate și imperative. Sainte-Beuve n-ar fi fost Sainte-Beuve fără obligația săptămînală a „causeriilor", iar popularitatea lui G. Călinescu n-ar fi atins nici pe departe cercuri atît de largi ale publicului fără *Cronica optimistului*.

★

Primul volum al *Mențiunilor critice* se deschide cu articolul *În tinda unei registraturi* (publicat în 1923) în revista „Spre ziuă" și prefațînd în chip admirabil activitatea de cronicar a autorului. Găsim aici o profesiune de credință, ale cărei articole n-au pierdut nimic prin curgerea anilor. Ele resfrîng un senin sufletesc și o ținută intelectuală de o nobilă distincție. De sub haina modestă a „registratorului", care-și deneagă rolul de „critic", ne vorbește un adept al confreriei spiritelor libere, al căror teren de reculegere, visare și neliniști e lumea cărților, un om bine crescut, plin de amenitate, dar înzestrat sub catifele cu busola unor principii inflexibile. Perpessicius își declară întîi ostilitatea față de spiritul sectar. El nu-și propune o impasibilă și imposibilă imparțialitate, ci doar să vegheze ca sentimentele și alergiile omului să nu influențeze exercițiul critic : „Voi plivi însă orice prejudecată sectară și mă voi sili să comentez orice operă, din orice zonă ar veni. Nu voi pretinde nici un soi de certificat, cu excepția unui buletin, care să arate că opera e vaccinată cu un cît de relativ interes... Lumea e plină de suflete, ar fi spus Aristot, și cu aceste cîteva monede critice voi căuta să plătesc întotdeauna bucuria de a fi întîlnit un suflet. El poate veni în orice armură, a oricărei școale, de vreme ce este un suflet naturalizarea îi e asigurată. Iată o instituție în care numerus clausus va pătrunde cel din urmă". A doua directivă pe care o anunță e a simpatiei : „Dacă blamul va fi de multe ori surîzător, în loc să fulgere a spaimă ca-n Apocalipsă, entuziasmului meu însă nu-i voi pune frîu și slobod îi voi lăsa să măsoare zările". În fine, pentru că „tot ce se poate cere celui ce scrie e să-și servească cinstit propriul său temperament", criticul se arată dispus să cerceteze orice „geografie sufletească", inclusiv să cutreere pămînturi neexplorate, fiindcă — își previne el cititorii — „noutatea" nu mai trebuie considerată „ca o ciuhă de speriat ciorile"[1].

Aceste principii luminoase, din umanismul cărora avem de învățat cu toții, cîștigă în preț prin rectitudinea desăvîrșită cu care criticul le-a tradus în fapt. Răsfoirea *Mențiunilor critice* e, din acest punct de vedere, un popas dintre cele mai instructive și mai agreabile. Prin oficiul lui Perpessicius trece toată lumea, mari și mici, valori creditate la bursa vremelnică a notorietății și nume obscure, de care azi nu mai știe nimeni și care probabil că nu însemnau mare lucru nici îndărăt cu decenii, cînd își începeau croaziera pe cea mai ingrată dintre mările posibile : a memoriei oamenilor. Criticul pune în slujba tuturora aceeași răbdare, aceeași deschidere de sensibilitate, aceeași capacitate proaspătă de a vibra la o imagine, la un cuvînt, dacă nu la un capitol sau la o carte întreagă. Își împlinește sarcina meticulos și exact. Se simte că nimic nu e improvizat, nimic zvîrlit pe hîrtie din capriciu, din dorința de a contrazice, de a persifla sau de a se afla în treabă. Fiecare pagină analizată a fost citită, fiecare carte meditată,

[1] Perpessicius, *Mențiuni critice*, seria I, Casa Școalelor, 1928, p. 2 — 3.

fiecare apreciere cîntărită. El încearcă a descoperi vîna de poezie oriunde, chiar sub reliefurile cele mai secătuite, chiar cu prețul celui mai lung și costisitor foraj. Adevărul îl spune, dar cu menajamente, îngăduind celui criticat să nu refuze obiecțiile din orgoliu rănit. De pildă, vorbind despre un I. Buzdugan, debutant cu un volum de versuri intitulat *Miresme din stepă*, observă : „E păcat că poezia sa nu aduce autentice miresme din stepă ; parfumul de stepă d-sa l-a dizolvat mai mult în cerneală și de aceea s-a risipit prea curînd. Dar nu-i nimic. Va trece și asta. Va veni poate o zi cînd liberat de modele, într-un răgaz ce-i va îngădui să facă un popas mai stăruitor în stepă, va aduce o veritabilă floră din care acum, abia ici-colo, răsare cîte-o floricică... Ceea ce însă pot mărturisi fără teama profețiilor false, cu bucuria unei certitudini este că d. Buzdugan are temperamentul unui poet romantic"[2]. Altădată, ocupîndu-se de un trubadur provincial, unul dintre autorii de plachete care merg „să-și așeze micul lor sicriu în țintirimul bibliografiei integrale sau în bibliotecile de stat, obligate să nu desmormînteze în vecii vecilor pe nimeni, măcar pînă la judecata din urmă" ajunge, în disperare de cauză, să citeze un vers, unul singur, anume : „O frunză s-a lipit de geam ca de-un sicriu". „Nu-i așa că reconstituiți, cu singura această baghetă magică, întreg decorul ? — însăilează Perpessicius — Desigur un cîntec a trecut printr-un pustiu și un suflet a tresărit. Ce discretă e poezia și cît de puțin îi ajunge să învieze ca frumoasa dormind în pădure"[3]. E probabil că modalitatea reproșurilor vătuite, a verdictelor înfășurate în staniol, să nu fie pe placul tuturora. Dar între riscul de a lăuda o valoare îndoielnică și acela de a condamna o vocație dibuitoare, e preferabil cel dintîi.

Sumarul unui volum de *Mențiuni critice* deconcertează prin îmbulzirea autorilor, unii iradiind și astăzi lumina recunoașterii obștești, alții rotindu-se pe orbite depărtate și tot mai depărtate de centru, alții, în fine, de-abia licărind la periferia privirii, gata să se topească în obscuritatea adîncă a spațiilor moarte. Arghezi, Ion Barbu, Rebreanu, Sadoveanu, Camil Petrescu se intersectează cu Cezar Petrescu, Otilia Cazimir, F. Aderca, Bassarabescu, Minulescu, Fundoianu, I. Teodoreanu, I. Vinea ș.a.m.d., dar și cu autori pe drept sau pe nedrept uitați, ca Petre Strihan, Sabina Paulian, Vasile Savel, Liviu Opriș, Teodor Scorțescu etc. etc. Citim cronicile în dispoziții felurite : o dată ca să ne confruntăm părerea despre o operă cunoscută, altădată ca să ne împrospătăm cine știe ce amintire stîrnită de un moment asociativ, adesea din curiozitate, din pura și simpla curiozitate a navigatorului, care întîmpină o insulă unde harta îi anunța doar apă. Marele merit al lui Perpessicius e de a fi detectat valorile cu gust sigur, indiferent de semnul estetic sub paza căruia se așezau și de a fi avut percepția exactă a individualităților literare.

După primul război mondial, în faza tatonărilor de meserie și a primelor experimente, tînărul critic nu s-a lăsat contaminat de o îndrumare de tip dogmatic. Pe atunci, eșecul pozitivismului și voga curentelor iraționaliste deschiseseră porțile speculației : critica renunțase la vanitatea de a elucida „științific" literatura. E drept că la noi exista școala lui M. Dragomirescu, cu artificiala ei arhitectură, cu infailibilele criterii de identificare a capodoperei, de fapt însă cu totul labile și grabnic reduse la

[2] Idem, *ibid.*, p. 101.
[3] Idem, *ibid.*, vol. IV, 1938, p. 408.

neant de îndată ce coborau din înălțimea teoriei spre materia concretă a artei. Perpessicius nu putea fi sensibil la asemenea cînturi de sirenă, de altfel destul de răgușite. Temperamental, era înclinat să nu-și facă idoli, să circule nestingherit prin toate domeniile spiritului, oferindu-și pretutindeni tihna unui popas și deliciile unei degustări. Metoda și-a format-o mai mult singur, prin reflexie și lecturi. Ea constă, simplificînd lucrurile la maximum, din combinarea intuiției cu o inepuizabilă facultate a simpatiei.

Dacă ar fi să-i găsim maeștrii, ar trebui să ne gîndim la Sainte-Beuve „patron spiritual, al cărui nume tremură scriindu-l"[4]. Însă, nota bene, marele critic cultiva maliția cu o voluptate care spune multe despre caracterul său : pentru el, toți contemporanii purtau o mantie zdrențuită și nici unul nu merita de fapt să fie instalat pe soclu. Perpessicius are în comun cu Sainte-Beuve pasiunea cărților, simțul relativității frumosului, plăcerea vechiturilor pitorești, arta de gravură a frazei, cu incizii în filigran. Dar, deși poet, și cu o traiectorie oprită curînd după debut, în scrisul său nu transpiră nici ranchiuna, nici complexe de frustrație : e un om capabil să admire cu cea mai ingenuă dezinvoltură. Remarcabilă însușire !

L-aș apropia dintre contemporani de Thibaudet, a cărui *Physiologie de la critique* o citează mereu, ca pe o cărțulie de căpătîi. E, ca și subtilul francez, interesat să descopere și să denumească acel timbru caracteristic vocii fiecărui scriitor, să străbată în intimitatea creației spre a coincide cu elanul ei lăuntric, să surprindă mișcarea literară în toată mobilitatea manifestărilor ei. Dar, spre deosebire de Thibaudet, care adoptase cu entuziasm bergsonismul, Perpessicius nu simte nevoia nici unui principiu universal de explicare. Perpessicius e un fervent al literaturii : el se plasează între hotarele ei, indiferent la ce se agită în afară. E, de altfel, singurul exclusivism pe care-l practică. Nu-l interesează cauzele care determină opera, ci numai trăsăturile care o definesc și o constituie. Procedeul său e de a se lăsa absorbit de text, încercînd apoi să-l refacă în comentariu, prin utilizarea de imagini apropiate, luînd, cum spunea Sainte-Beuve, „ din călimara fiecărui autor cerneala cu care vrem să-l pictăm".

Scriitori de incontestabilă originalitate, ca Ion Barbu, Adrian Maniu, Gib Mihăescu, Al. Philippide, sînt receptați de critic încă de la primele manifestări și situați definitiv acolo unde merită. Uneori, nuanța elogiului ne pare exagerată (I. Teodoreanu, Em. Bucuța), alteori însă cuvintele calde și extrasul antologic bine ales ne infirmă o prejudecată sau ne rectifică o perspectivă. O pagină ni-l semnalează pe Eugeniu Speranția : *Pasul umbrelor și al veciei*, o alta pe Eugeniu Goga : *Cartea facerii*. Ne ducem pe urmele indicate și avem satisfacția unei duble revelații. Nu încape îndoială că *Mențiunile critice* vor servi multă vreme de instanță justițiară, protejînd o serie de autori valabili de căderea irevocabilă în anonimat : ele vor ajuta ca numele respective să rămînă în circulație pînă la producerea unui reviriment de opinie. Mai ales însă *Mențiunile* oferă cercetătorilor de astăzi și, cu atît mai mult, vor oferi curioșilor de mîine, o imagine proaspătă și veridică a vieții literare dintre cele două războaie, cu mișcările seismice de prefacere a gustului și lenta răzbatere la lumină a valorilor autentice.

[4] Idem, *ibid.*, vol I, p. VIII.

E adevărat că Perpessicius pare a colinda meridiane prea îndepărtate între ele, găsind oriunde mijlocul de a-și satisface apetența de frumos. Această însușire a fost tratată de unii drept o „generozitate" excesivă. Termenul ne pare deplasat; el implică o complezență sau în orice caz o renunțare: cineva e generos prin bunăvoință, prin toleranță sau sociabilitate. Dar cînd Perpessicius găsește valori și în poezia ermetică a lui Dan Botta, și în torentul imagistic al lui Voronca, și în lirismul confesional al Elenei Farago, „cu forme ce descind din ritmul amplu al lui Verhaeren", el nu e concesiv față de nimeni și nu acordă nicăieri, din motive extrinsece, o calitate pe care să n-o simtă dinăuntru ca efectivă și substanțială. Varietatea admirațiilor criticului reflectă putința de a simți deopotrivă și plînsetul viorii, și arpegiile sculpturale ale pianului, și jubilația naiului cîmpenesc. E un eclectism de format superior, așa cum de altfel pretinde și realizează orice cultură ieșită din indiviziunea primitivă. Căci, dincolo de particularitățile proprii de gust, ne închinăm cu toții unui areopag de mari spirite, în care coexistă Voltaire cu Edgar Poe, Schiller cu Malarmé, I. L. Caragiale cu Lucian Blaga ș.a.m.d. Ceea ce pentru mulți dintre noi e un simplu reflex impus de societate (știm că Dante e „mare" înainte de a-l citi, iar lectura e datoare să ne convingă de asta!), în cazul unor spirite bogate — și Perpessicius e un exemplu — devine capacitate reală de a trăi valorile în pluralismul lor. Fără o asemenea libertate de manevră un critic e condamnat la un unison plicticos, nemaivorbind de erorile pe care e în stare să le comită, cu cea mai desăvîrșită nonșalanță.

★

Critica lui Perpessicius nu e nici „judecătorească", nici „științifică", după denumirile date odinioară de Gherea. Ea nu e nici aforistică, în sensul moralismului clasic. E o critică de simpatie, înțelegînd prin asta că opera e asumată printr-un act de coincidere cu mentalitatea care a produs-o, că cititorului nu i se comunică o sentință, ci i se sugerează sentimentul operei, „gustul", „sunetul" ei caracteristic. Thibaudet era de părere că altfel nici nu e cu putință. „Le meilleur de la critique — nota el undeva — réside dans cette sympathie de sentiment, et c'est pourquoi l'intelligence seul ne fait jamais qu'une moitié de la critique. Elle n'en représente que les fonctions de relation". Și Thibaudet cita, în continuare, din Marmontel, aceste rînduri, pe cît de drepte, pe atît de surprinzătoare: „On ne saurait trop insister sur ce principe, que le sentiment seul peut juger le sentiment; et que soumettre le pathétique au jugement de l'esprit, c'est vouloir rendre l'oreille arbitre des couleurs et l'oeil juge de l'harmonie" [5].

Bineînțeles, această critică de simpatie e teribil de pretențioasă. Ea presupune din partea celui care o practică nu numai capacitatea de a citi în suflete, dar și pe aceea de a exterioriza imponderabilele găsite. Prin urmare, criticul încetează de a mai fi un secondant al scriitorului, însărcinat să traducă în limbaj discursiv ceea ce pentru inițiați e înaltă poezie; el devine un veritabil „confrate" de „geniu" și „ingeniu".

Metoda adoptată de Perpessicius convine temperamentului și aptitudinilor sale. Pentru el (am fi ispitiți să spunem: în mod spontan) frontiera care separă sufletele e permeabilă iar dificultatea de a semnaliza

[5] A. Thibaudet, *Physiologie de la critique*, Nizet, 1962, p. 198 — 199.

prezența frumosului în materia opacă a cuvîntului nu e insolubilă. Dacă modul său de a se coborî în conștiința altora și a o interoga rămîne învăluit, știm, în schimb, în ce fel ne împărtășește descoperirile făcute. Într-un cuvînt, calea e a insinuării. „Fenomenul critic este de fapt unul de insinuare și dacă ne e îngăduit să utilizăm o formulă fericită, am recurge la aceea cu care se exprimă Nietzsche, cînd spune : „Ideile care schimbă fața lucrurilor vin pe picioruşele columbelor" [6].

Instrument al acestei operații delicate de persuasiune prin sugestie, limbajul critic al lui Perpessicius dispune de o gamă bogată de mijloace. Ceea ce izbește de la prima privire este ornamentația stilului, împinsă pînă la luxurianță, și plasticitatea nuanțării expresive. Felul ireductibil de a fi al scriitorilor e exprimat într-o adevărată sarabandă de imagini și asociații, uneori halucinatorie, totdeauna fascinantă. Un exemplu din articolul dedicat lui Ion Barbu : „Aici, în cercul acesta de transfigurare, *Uvedenrode* devine un balet de sonorități supra-muzicale, mai buf, deci mai realist, în prima variantă, mai pantomim, deci mai abstract în a doua. Aici, nunțile siderale își desfășoară alaiurile în muzici conduse de Ariel, aici pasiunea regelui Crypto pentru dulcineea inimii lui, pentru lapona Enigel, se rezolvă în satiră amabilă, aici Nastratin Hogea reintră în Isarlîk pe vasul fantomă din noaptea de spaimă a bătrînului marinar din Coleridge, și pînă și mesalinica pasiune a d-șoarei Hus îmbracă zaimf în loc de feregea" [7]. Un alt exemplu, Matei I. Caragiale : „Scrisul întreg din *Craii de curte veche* e un scris de ritmuri cumpănite, de pătimașă selecție de rarități lexicale, dintr-un argot plastic și de cruditați pitorești, un stil discursiv de cronică și de memorii, pregătit în laboratoarele memorialiștilor cu Saint Simon în frunte... Un stil arhaizant și argotizant, cum nu se poate mai adecuat unei materii oarecum prăfuite, oarecum de penumbre aromate, oarecum defuncte" [8]. Iată-l și pe Bacovia : „Poezia lui Bacovia, torturată de ghimpii tuturor ascezelor, era confesiunea impresionantă a unui suflet înfiorîndu-se de toate ecourile atavice, speriat de lumina soarelui de astăzi și martirizat între năzuinți și temeri" [9].

Cum se observă, fraza criticului e arborescentă, plivită de orice buruiană, elegantă în formele coordonării și alegerea vocabularului, pînă la prețiozitate. Dar ea curge nesilit, fără cadențele retorice și simetriile abil regizate ale unui Odobescu. E o prolixitate de autor modern, care a trecut prin Proust, fără să-și piardă limpiditatea învățată la Anatole France. Ne transmite o gîndire simplă, obligată mereu să ocolească drumurile asfaltate, dar fără poezie, și să se înfunde prin meandre, să colinde prin ochiuri de apă moartă, să pribegească prin hățișuri, pretutindeni unde dumnezeu a putut ascunde vreo taină. Ideea circulă prin anticamere și odăi cu mirosuri dospite, dar cînd ne e teamă că rătăcim, reintră cu siguranță în galeriile aerisite ale frazei, ca într-un Luvru spațios și democratic, pe unde acum umblă toți oamenii, ca să admire și să se reculeagă.

---

[6] Perpessicius, *Mențiuni critice*, vol. IV, 1938, p. 239.
[7] Idem, *ibid.*, vol. III, 1936, p. 163.
[8] Idem, *ibid.*, vol. III, p. 8.
[9] Idem, *ibid.*, vol. I, p. 195 (Cititorului trebuie să-i atragem atenția că toate caracterizările citate provin din texte elaborate imediat după apariția operelor în discuție ; deci, ele nu profită de acumularea bibliografiei, nici de acțiunea clasificatoare a timpului).

Perpessicius e un scriitor autentic și numai destinul ingrat al criticii, tratată chiar de prieteni drept o superfluitate agreabilă, face ca atîtea arome stilistice admirabile să se risipească în cele patru vînturi, fără un ecou vizibil. Cine îl va înregistra pe autorul *Mențiunilor critice* printre creatorii de literatură? Nu, se va răspunde, el rămîne „critic", adică un personaj de tranziție, un visător suspendat între două lumi. Mai mult: sarcina de a explora terenuri literare virgine și a judeca în primă instanță îl solidarizează cu un prezent fugar. Căci, mai tîrziu, operele bune nu vor avea nevoie de biletul lui de recomandație, iar cele proaste nu vor mai interesa pe nimeni. Și totuși... și totuși, după cum deducem din Hegel, problema caracterului creator al criticii e oțioasă, deoarece existența obiectului face inutilă discuția dacă el merită sau nu să trăiască. Într-o bună zi, Perpessicius va fi așezat alături de aceia care au făcut limba românească să sune artistic și cult, ca o limbă cu vechi tradiții umaniste și bogate resurse de subtilitate.

★

Odată, îngerul de veghe i-a ținut lui Perpessicius mica pledoarie cinică a reușitei în viață: „Critica e arta boxului. La falcă și la pîntec, și afară cu el, peste frînghii. Și d-ta îmi vii cu mănuși de piele de Suedia și cu pași de gavotă, ca pe vremea străbunicelor. E timpul jazzului, domnule, nu al charlestonului. Cum vrei să te prinzi în hora aceasta drăcească dacă nu schimbi ritmul? Schimbă-ți costumul, ia-ți alt vocabular și mai ales altă atitudine. Fă mai multă gălăgie, dă din coate, ieși în primul rînd. Vei figura în toate filmele și clișeul tău va fi nelipsit din galeria celor ce binemerită de la literatură. Cine are timp să se uite la niște moviliște de soboli, cînd nici munții nu se mai ajung? Trebuie să practici publicitatea propriilor tale merite și, în orice caz, pretenții" [10]. „Rătăciri ale infatuării — răspunde autorul — Ce prețuiesc cele cîteva păreri convenționale, în perspectiva infinită a posterității? Vanitatea de a ne simți regi ai pămîntului și convingerea că dincolo de viața asta nu mai e nimic, nimic decît haos, ne impun de bună seamă folosirea minutelor pămîntene și stoarcerea lor". Și, la urmă, aceste cuvinte de gravă decizie, mărturisind, împotriva tuturor vînturilor rebele, asumarea hotărîtă a propriului fel de a fi: „Să scriem pentru noi înșine și pentru împlinirea destinului nostru temporal. Și ziua judecății ne va afla pe fiecare la mesele noastre de brad, despuiați de orgolii, cu vraful de cenușă alături, care cît am ars și mai ales cum am ars. Nici grabă, nici larmă, nici colb. Posteritatea nu se înșală. Poate pentru că n-are nici un interes s-o facă. Și dacă nu ni-i dat să scriem postum, să scriem, cel puțin, cu gîndul la posteritate" [11].

În aceste cuvinte, pe care nu ne-a lăsat inima să le secționăm mai repede, putem lua măsura cărturarului admirabil care este Perpessicius. Ne bucurăm, firește, că activitatea sa culege laurii aprecierii unanime nu în fața posterității, puse să repare injustițiile, ci chiar înaintea contemporanilor, de obicei grăbiți și cîrtitori. E o dovadă că în zilele noastre linia talentului, a muncii, probității și civismului are cîștig de cauză, că drumul culturii umaniste e totuși mai remuneratoriu decît al tuturor

[10] Idem, *ibid.*, vol V, 1946, p. 399.
[11] Idem, *ibid.*, p. 400.

exhibiţiilor şi modelor gălăgioase. Tocmai de aceea, acum, cînd asupra scrierilor sale se apleacă probabil mulţi cititori tineri, i-am voi mai ales meditat exemplul.

Căci Perpessicius e autorul unei opere masive şi valoroase — dar, mai presus de toate, în ochii noştri cel puţin, întruchipează o nobilă idee : a criticii ca activitate dezinteresată a spiritului şi exerciţiu intelectual pus în slujba apropierii oamenilor. El reprezintă la noi, în perioada dintre cele două războaie, în ani zbuciumaţi şi turburi, solicitudinea extremă faţă de creaţia literară, devotamentul neclintit pentru cultură, credinţa statornică în principiile demnităţii şi omeniei. El a servit întotdeauna literatura, fără să se servească vreodată de ea. Ca alţi cîţiva confraţi de baricadă intelectuală şi meserie, ca E. Lovinescu, Pompiliu Constantinescu, G. Călinescu, Şerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Perpessicius a demonstrat că posedă una din însuşirile, şi esenţiale, şi delicate, şi rar întîlnite, ale criticului veritabil : aceea de a şti să *citească*, de a citi rîndurile textului, de a citi printre ele, pe sub ele şi dincolo de ele, aşa fel ca nici o fărîmă din divina frumuseţe să nu se irosească şi orice poet, chiar cel mai neîndemînatec şi mai dezertat de vocaţie, să aibă garanţia unui lector avizat şi imparţial, valorînd singur cît un întreg auditoriu. Cît şi-ar dori toţi care au apucat vreodată condeiul în mînă, spre a înfiripa din umbre de gînduri şi scame de cuvinte, fragile siluete, ameninţate să se topească în zarva străzii înainte de a-şi fi luat zborul din spaţiul candid al hîrtiei, — cît şi-ar dori un asemenea cititor atent, prevenitor şi drept !

SOMPTUOZITATE, ERUDIȚIE, GENEROZITATE

MARIN BUCUR

Perpessicius n-are o școală, dar are un stil care este egal cu o școală.

Erudiția în sine nu este o dotare și informarea nu este un merit intelectual. Norocul și ocazia de a publica corpusuri de documente nu-mi revelă merite de structură intelectuală aparte pentru nimeni, ci numai merite de muncă culturală. Erudiția în exclusivitate, de aceea, nu trebuie amintită, întrucît orice intelectual adevărat este un erudit. Afișarea cărților lecturizate în subsolul paginii și în faza bibliografiei, de care suferă mulți istorici literari, nu este egală cu o personalitate și nu spune nimic despre potențialul creator al cuiva. Știința de carte trebuie să iradieze și nu să stea în stive de protecție pe paginile de manuscris.

A-l defini pe Perpessicius ca istoric literar numai după criteriul erudiției este un non sens. Istoricii literari sînt eruditi și numai temperamentul fiecăruia le determină o înclinare mai mult sau mai puțin livrească în comentariu. Eruditi sînt și Iorga, și Popovici, și Călinescu, și Bogdan-Duică; personalitățile creatoare nu se disting după numărul cărților citite. Perpessicius a descoperit și a achiziționat literaturii române fonduri de manuscrise de preț, a făcut datări noi în cronologia noastră literară, a umblat tot timpul cu minereuri neprelucrate și neșlefuite, a explorat deșerturi ale universului creator autohton, dînd nu o dată peste monumente părăsite. Dar nu prin aceasta Perpessicius are în secolul nostru o individualitate necompetițională cu nici unul dintre contemporanii săi. O individualitate remarcată prin somptuozitatea și eleganța ținutei sale intelectuale. Perpessicius a îmbrăcat veșmîntul unei oficieri sacre printre cărți, al unei religii și al unui cult al evocării cărții. Un anticariat de giuvaeruri bibliofile în care trăiește un poet și un cărturar de curte. Îmi stăruie mereu în minte imaginea pe care i-a dat-o Vladimir Streinu într-un *Distinguo* al său recent, un Perpessicius văzut înfășurat în faldurile curtene ale unui rocochist. Stilul lui Perpessicius, îmbrăcat și încărcat cu Appoloni și nimfe, cu zeități și cu figurine pastorale de tapiserie flamandă, este stilul eleganței și al unei prețiozități ce stă bine unei culturi tinere. El este omul salonului nostru literar prin excelență. Neutru și abstras de la polemica înveninată și de la violența verbală, Perpessicius nu și-a închi-

REV. IST. TEORIE LIT., T. 16, NR. 1, P. 35–42, BUCUREȘTI, 1967

puit istoria literară într-o dispută valorică cu contemporanii. El este meşteşugarul retras care îşi găteşte singur salonul, meticulos, alergînd după piese rare, desfăcînd galerii cu expoziţii inedite, contemplîndu-le şi dezmierdîndu-le cu o plăcere orientală. E un preţios, căci nimeni ca el n-a stăruit într-atîta pentru un lucru infinitezimal, cu atîta bucurie intelectuală. Istoria literară a lui Perpessicius n-a provocat zguduiri şi furtuni. Valorile reinstaurate de el în istoria literară au fost prezentate întotdeauna cu un protocol şi un fast de amploare nemaicunoscute. Fiecare articol şi studiu sînt un adevărat banchet spiritual oferit de Perpessicius. O jubilaţie şi o generozitate camaraderească îl însoţesc şi-l prezintă pe autor, fără urmă de maliţie, întotdeauna într-o fermecătoare compoziţie verbală, cu o aleasă frază de caligraf al sentimentelor de gratitudine spirituală. „Victimele" lui Perpessicius? Profesorul său Ovid Densusianu clădea cu ele piramide în istoria literaturii contemporane. Alţii şi-au mărginit generozitatea, comprehensiunea critică la aceia ce au concordat cu ideologia lor, şi-au circumscris activitatea în cadrul unui cenaclu, şcoli şi direcţii anume. Istoricii literari, ca şi criticii, au lucrat nu o dată după preferinţe, căutîndu-şi strămoşi. Istoria literară universitară iese din discuţie din capul locului. Obiectivitatea şi spiritul ştiinţific tăiau cîteodată pe nedrept nu numai ce era caduc în operele literare. Era un oficiu drastic de triere, canonizat pe puncte. Lui Perpessicius, autorii i se par mereu nedreptăţiţi de posteritate, cu ei timpul nu e clement. Ca şi părinţilor noştri, acestor înaintaşi ai literaturii moderne, tovarăşi de idealuri, mai marilor noştri, nu li se cuvin reproşuri. Ei sînt aşa cum sînt. Nu le cerem ceea ce nu au putut da şi nu-i condamnăm barbar, în contumacie. Istoria sa literară n-are zone superioare şi inferioare, de simpatie şi antipatie. Perpessicius nici nu uniformizează şi parcelează egal valorile, dar nici nu le distribuie după un capriciu impresionistic strict personal. Nu le transformă în personaje de epocă şi nu face teatru cu ele. Perpessicius are pietate în faţa trecutului. Înaintaşii săi nu formează goluri într-o cultură. Fiecare are un loc pe care numai el îl poate reprezenta. Stîlpii de susţinere variază numai ca altitudine şi rezistenţă, dar fiecare ocupă un spaţiu pe care nu-l poate nimeni substitui. S-a zis de către unii că Perpessicius ar lăsa în urma lui o imagine paradiziacă nu numai a criticii, ci şi a istoriei literare. Un fel de rai unde sînt primiţi egal toţi muritorii, ca şi cum toţi ar fi fost în viaţă nişte genii. Un democratism sentimental în istoria literară, o autoritate maternă care protejează şi iubeşte deopotrivă nu numai pe cele mai reuşite progenituri, dar ocroteşte chiar cu mai multă afecţiune pe cele mai debile şi inofensive dintre ele. Perpessicius nu refuză să acrediteze numelor ce i se oferă o investitură de interes ştiinţific şi de afecţiune. Protocolul său este la fel de somptuos atît la primirea geniilor, cît şi a scriitorilor cu un destin mai puţin fericit. Pentru el nu există scriitori *minori*. Criteriul său afectează o etică estetică superioară. Perpessicius n-a făcut creaţie „proprie" cu creaţia autorilor studiaţi şi n-a literaturizat nimic. El e un *prieten* al istoriei literare, căci nimeni nu s-a socotit vreodată un *refuzat* al acestui generos suflet, avertizînd mereu asupra pericolului cu traficul de istorie literară. Ceea ce e dat ca lipsă de opinie la Perpessicius e propriu-zis lipsă de violenţă şi de zgomot ale limbajului critic. El nu poate închide un proces

condamnînd pe unul și grațiind pe altul. Chiar în dezacord cu preopinentul, el îi întinde brațul amical. Cîtă diplomație verbală și ce stăpînire de sine în articolul *Pauperizarea limbii literare* (*Mențiuni critice*, seria I, Edit. lit. a Casei școalelor, București, 1928), unde se vede că se raliază în polemica Vianu — Camil Petrescu în jurul limbii literare de partea celui dintîi și unde observațiile îl descoperă pe Camil Petrescu aberant, dar încheie, folosind o amintire de lectură:

„În aceasta vom urma sugestiei lui Anatole France, care vorbind de lexic și de farmecele vocabularelor, povestea cum contesa de Rousillon, fiica regelui Franței, privea din turn lupta dintre tatăl și soțul ei. Lupta ținu toată ziua și sfîrși în sînge. Cînd înoptă, contesa coborî să-și privească morții. «Ea voia să-i sărute pe toți»".

O vorbă de duh, dar și un comportament însuși al lui Perpessicius. Neacordul cu Camil Petrescu se termină reverențios, delicat, cu o poantă. Perpessicius nu lasă în urma lui adversari ci amici. Ba, din contra, cîtă pompă și cît fast se consumă pentru primirea unui scriitor mai puțin ilustru. Un manuscris intrat în colecția Academiei sau o carte veche sînt salutate ca un templu scos de sub nisipuri. Fiecăruia i s-ar deschide cîte o galerie de onoare a literaturii. Perpessicius îmbracă totul feeric, aprinde lustrele, așază mobilierul stil. Se delectează într-un cadru luxuriant-livresc. Pentru fiecare nou sosit se pregătește un regal, fiecăruia i se consacră cu egală afecțiune. Nu e vorba de un gest univalent, dar Perpessicius e cercetătorul care nu colecționează numai Rembranzi. El n-are colecție ci muzeu, iar tezaurul și-l formează nu numai cu *Napoleoni* de aur. Pe ușile împărătești apar și pitici, dar la festivitate nu se amuză nimeni. Gazda îi invită pe rînd la un colocviu și nu la o petrecere pe seama lor. Istoria literară a lui Perpessicius nu anulează nici un act de naștere scriitoricesc: îl gratifică cu aceleași caligrafii lung desfășurate și desenate cu viniete încondeiate în culoare dulce. Perpessicius are plăcerea actului justițiar. Arhivele sale de nume și de personalități sînt încuiate în scrinuri vechi de familie, cu incrustații în fildeș și cu marchetărie vieneză. E un orfevru de lux, meticulos, lucrînd în filigran, cu lupa. Pasiunea lui Perpessicius nu este în exclusivitate pentru inedit. Arheologia sa literară nu aruncă în groapă piesele neînsemnate, nu renunță la nimic; inventarul însă trece în muzeu. Erudiția savantă, universitară, seacă, a speriat pe mulți dintre noi din oroarea de factologie și de profesionalism bibliografic. „Exactitatea" științifică în istoria literară s-a dovedit a fi fost deviza sterilității estetice a istoricilor literari, un imperativ didactic. Manualul universitar are urmași credincioși în fiecare generație.

Erudiția lui Perpessicius are delicatețea meșteșugarului de breaslă care lucrează o viață întreagă la o singură piesă în fildeș, sau în aur, îndreptînd într-un an o linie invizibilă de frumusețe, prin comentariu, stăruind, ca în cazul ediției Eminescu, cu anii și deceniile pentru un ciclu de poezii. Însăși copierea are ceva procesional, de cult al textului scris. Manuscrisul constituie o parte din personalitatea artistului, o parte intactă din personalitatea și din sufletul său care stă alături de noi, o deslușim, o vedem și o iubim. Cultul manuscrisului nu e ceva profesional, aparține unei spiritualități a culturii. Erudiții Bizanțului cărau manuscrisele pe ascuns de la Constantinopol în Italia și în restul continentului euro-

pean, ca şi cum ar fi luat cu ei din calea turcilor, pentru a-i proteja, pe filozofii Greciei antice.

Istoria literară este şi o confidenţă a autorului. Scriitorii au folosit amintirile pentru jurnale, conferinţe, memorialistică şi parastase.Perpessicius intră în expoziţie cu o amintire proprie despre artist. Apoteoza sa are nevoie de o deschidere vibrantă, sentimentală:

„N-am cunoscut personal pe Mihail Săulescu".

„Îl văd pe Fănuţă Dumitrescu în faţa şevaletului în diversele lui camere de lucru".

„Tot am mai rămas cîţiva din cei ce l-am cunoscut şi iubit pe Titu Dinu, mlădiu, blond şi sfios, în care Nordul şi Mediterana îşi armonizează caracterele, ce se pregătea pentru una din cele mai frumoase cariere didactice şi literare şi care ne părăsea aşa de pretimpuriu şi aşa de discret cu 20 de ani în urmă".

Opera lui Perpessicius de istoric literar nu însoţeşte hazardul unui calendar misterios. Divagaţiile tematice revin mereu la Eminescu. Din toate volumele şi din toate ipostazele afirmării sale în această direcţie popasul lîngă opera lui Eminescu este iminent. Un detaliu, o chestiune rezolvată nedrept este reluată, cum e cazul de la Liceul „Matei Basarab" şi scandalul cu profesorul Filibiliu. O postumă eminesciană, *Poemul Putnei* (*Poemul Putnei*: *O postumă mai puţin*), este retrocedată cu o expunere savantă, pasionantă, lui D. Gusti, printr-un expozeu de cauze, de convertiri, de rememorări, de gratitudini pentru prieteni, pentru sfetnici, cum odinioară în literatură numai pe Macedonski îl mai ştim aşa. Perpessicius avansează o ipoteză, şi-o retrage, e în dubiu, are nevoie de probe analoge, apelează la o arhivă, îi face portretul lui D. Gusti, caută să-l învie ca scriitor pentru a ne convinge că putea fi autorul acestui superb poem. Răbdător consumă toate argumentele, conchizînd că gloria pentru această poemă se cade a i se atribui lui D. Gusti.

Perpessicius stimează contribuţiile înaintaşilor săi, păstrînd încontinuu referinţele critice şi estetice ale somităţilor, înscriindu-şi cercetarea sa deci pe o ascendentă. N-are orgoliul „descoperirii" şi al „lansării" de noi valori. Istoria sa literară este o Comedie Franceză a culturii noastre moderne, unde se joacă cu succes toate piesele trecutului. Portretele sînt albume de epocă cu scriitori înfăţişaţi împreună cu familia lor de admiratori ori de contestatori, la un mod istorico-literar şi nu literar. Vreau să spun că Perpessicius a respectat rigorile disciplinei, făcînd istorie literară şi nu literatură prin istorie literară. Prin opera sa, definiţia istoriei literare nu a fost minată. Talentul literar e subordonat istoricului literar şi folosit de acesta invers decît la Călinescu, spirit exploziv şi strălucitor pe meridiane infinite. Perpessicius priveşte cadrele cunoscute, le prinde mai bine în rame aurite, consultă în jurul lor pe cunoscătorii notorii dinaintea sa, descinde împreună cu ei în depozite şi caută să salveze valorile uitate. Nu va face niciodată revoluţie, coborînd zgomotos un tablou pentru a-l înlocui cu unul unanim contestat. E un om de curte, iar revoluţiile nu s-au făcut în saloane. Perpessicius primeşte numai, el nu cunoaşte gestul de a respinge şi de a izgoni. Diplomaţia sa ocoleşte neizbînda lui Şt. O. Iosif. O spune, o recunoaşte regretînd-o, suferind pentru neîmplinirea poetului, amortizînd-o cu denunţarea regimului nejustiţiar al criticii. Dar cîtă apărare în jurul unei bagatele:

„Din Ștefan O. Iosif, poetul *Patriarhalelor*, al *Credințelor*, al *Cîntecelor*, nu vom cita nici vreuna din baladele lui de netă inspirație populară, precum *Pintea*, *Corbea* sau *Gruia*, nici atîtea din *Icoanele din Carpați*, în frunte cu *Doina*, nici chiar un crîmpei, două din poemul închinat lui Ștefan cel Mare, oricît de mult am regreta că nu putem face dovada marilor însușiri de artist ale acestui poet, trecut, multă vreme și pe nedrept, printre cei minori" (*Alte mențiuni de istoriografie literară și folclor*, E.P.L, București, 1961).

Apoi dă drumul la un val de admirație care acoperă mica breșă, cîntîndu-l fără oprire, aducîndu-și aminte de profesorii săi, frăgezind fraza critică cu amintiri:

„Am fi putut arăta cît de aerian e leagănul de rime și ritmuri în care poetul l-adoarme pe Gruia, cît de justificat era entuziasmul lui Mihail Dragomirescu, fostul nostru profesor de literatură, care încă de acum jumătate de veac înălța în slavă *Doina* lui Iosif, acest imn evocator, ca puține altele, al duhului munților noștri, și cîtă dreptate avusese Nicolae Iorga cînd părerilor contemporane, ce vorbeau de poemul lui Ștefan Vodă ca de o înfrîngere epică a lui Iosif, le opunea credința sa că, totuși, Iosif rezolvase dificultățile epopeii în raport cu meridianul său sufletesc, și că le rezolvase în chipul cel mai fericit, modulînd în umbra marelui voievod cîntece și litanii în autentic spirit popular" (*Ibidem*).

Și pe Grigore Alexandrescu, Perpessicius îl socoti oropsit. Cîte tribune de investitură și cît de curată îi este insistența. Luă cu el din nou pe Mihail Dragomirescu, pe Bogdan-Duică, trecu peste Lovinescu, și pe pomelnicul sărbătoritului înscrise numele unui alt nedreptățit: Nicolae Iorga, ca primul înțelegător de rezonanță al poetului tîrgoviștean. Cîtă bucurie de a-i face lui Grigore Alexandrescu o sărbătorire solemnă, o cantată cu trimiteri la un întreg cortegiu de date! Cîntarea păstrează cu timpul numai motivul. Istoricul literar, plecînd de la elogiul poetului, iată-l ajuns la un încîntător rondel al frumuseții paginii vechi de carte, al hîrtiei și al literei de tipar:

„Evident, o poezie frumoasă n-are nevoie de ambalaj. Pe hîrtie de Japonia sau de băcănie sau chiar pe nici una, precum în cazul undelor de eter, poemul frumos e același oriunde și oricum. Și totuși: deschid, iată, volumul în octav al ediției princeps din *Dacia Literară* de la 1840, tipărit la Iași, la Cantora jurnalului, și mă surprind admirînd acuratețea și eleganța grafică, pe care nici cea de a doua ediție a *Daciei literare* din 1859, în format mai mare și cu portretele trumviratului Kogălniceanu — Negruzzi — Alecsandri, gravate la Viena, n-a izbutit să o ajungă" (*Cuvînt pentru pomenirea poetului Grigore Alexandrescu*, *ibidem*).

Poetul era pretext acum pentru „a pomeni" un alt uitat: publicația antepașoptistă *Albumul științific și literar*, din care s-au tras numai două numere, în februarie 1847. Deci prezentarea cu alt fast a acestei foi! Caligraful și giuvaergiul observă dintr-o dată lipsa unui vers din *Anul 1840* și tresare din vraja paginii îmbrăcată „în frumos înflorata chirilică miniaturală":

„Mi-arunc ochii peste poem și mă împiedic de un stih ce pare lacunar: e cel de-al 68-lea al poemului: «*să pierzi ideea tristă de veacuri întărită, că lumea moștenire* thr... *s-a dat*», și nu: «*că lumea moștenire despoților sa dat*», cum se cunoaște îndeobște" (*ibidem*).

Îşi fac loc critica de text, proba, cu bănuieli şi cu certitudini.

Ajunse să recunoască că poetul scrisese *tîlhari* şi că monograma *thr.* „e de bună seamă o invenţie ingenioasă a redactorului responsabil al revistei pe care cenzura ar fi putut-o socoti şi accident tipografic"(*ibidem*).

Avalanşa divagaţiilor prinde pe parcurs şi numele lui Kogălniceanu. Se opreşte din nou, schiţîndu-l într-o frază colosală. Incursiunea lexicală, care-i dă bucurii de filolog pătimaş (l-ar fi încîntat pe Bogdan-Duică — deci va face şi o prezentare a concepţiei acestuia), priveşte strictеţea respectării textului. După aceea, procesul este reluat, găsit un nou avocat în persoana lui Bonifaciu Florescu. Şi excursia revine tîrziu la Grigore Alexandrescu. Însă doar pentru un moment. Versurile iniţiale din *Umbra lui Mircea la Cozia* îi reamintesc de ceea ce spuneau odinioară despre ele Emil Gîrleanu, V. Eftimiu, I. Minulescu, povestind scena confruntării dintre elev şi profesor în romanul acestuia *Corijent la limba română* în care elevul susţinea că metafora e falsă, deoarece umbrele turlelor nu ajung niciodată să se oglindească în apele Oltului. Aici dădu o notă maximă romanului, socotindu-l prin acele pagini, „cele mai izbutite...de psihologie didactică din literatura noastră, comparabile numai cu scena dintre Darie şi Turtulă ai lui Zaharia Stancu".

Cînd Perpessicius se întoarce la Grigore Alexandrescu e surprins că poetul „are şapte coarde", şi în criză de timp nu le mai poate încerca pe rînd. Îi e indiferent aceea pe care o pune să cînte.

Emoţia finală a istoricului literar umple pagina din nou de căldură. Nimeni nu a divagat cu atîta plăcere în medalioanele sale critice ca Perpessicius şi nu s-a desfătat desfăşurînd asocierile de erudiţie pe o cale afectivă. Un tribunal al opiniei critice, cu un dosar deja pregătit, dă dreptate autorului. La Alecsandri aduce în sprijin opinia contemporanilor, caută în declaraţiile străinilor acte pentru această arhivă de apărare. Apoi pare că totul este acceptat şi criticul cere o revizuire a procesului *in corpore*, dar, după o uvertură festivă şi într-un stil elegant constant, criticul dă la o parte piesele pe care le credeai iniţial raritäţi şi treptat îşi alege unicatele estetice ale unei opere. Din Alecsandri opreşte pastelurile şi unele poeme eroice, pe restul le dă deoparte cu cîte o mîngîiere amicală. Opiniile estetice odată afirmate ricoşează în opere dispersate şi contaminarea similitudinilor tematice ori de surse şi de ipostaze este contractată.

Perpessicius este un evocator erudit în istoria literară. Totul se psalmodiază dintr-o unică poemă de istorie literară. Intervin o amintire, o dată, un nume care reconfigurează tema într-o dezbatere intimă. Introducerile sînt, ca întotdeauna, fastuoase şi protocolare:

„A vorbi despre Vasile Alecsandri, în speţă despre poezia sa, la şaptezeci de ani de la moartea lui şi la mai bine de un secol după debutul său pe scena literaturii naţionale, înseamnă să vorbim despre actualitatea poeziei lui Alecsandri, înseamnă să cercetăm în ce măsură această poezie atît de întreţesută nu numai cu analele celui de-al XIX-lea secol al istoriei noastre, dar şi cu iţele lirismului nostru modern, nu şi-a irosit încă toate miresmele şi ne mai poate încînta cu graţiile ei originale".

Fastul stilistic este de o maximă ţinută, dar terminată invitaţia, Perpessicius intră în istorii ale istoriilor, gata să desfacă pentru fiecare dată ori nume o mică enciclopedie scrisă la un mod oral. Totul pare că

nu învolburează nici o coamă, dar Perpessicius conduce cîrma spre firul apei și, după delectări într-o parte și alta, iată-l oprit pentru a însemna direcția operației critice cu un jalon".

„Căci dincolo de toate obiecțiile de principiu sau de detaliu, un lucru este cert, și anume : că poezia populară colecționată de Alecsandri a adus prestigiu și folclorului și poeziei românești în genere, că un veac și mai bine a apelat la colecția Alecsandri ca la arhiva de noblețe a neamului, că grație cîtorva capodopere șlefuite de el, ca *Miorița*, au fost ridicate cîteva columne solide limbii literare" (*Alte mențiuni de istoriografie literară și folclor*, II, E.P.L., București, 1964).

Paginile solemne de istorie literară despre o suită de scriitori notorii : N. Filimon, I. Slavici, V. Alecsandri. M. Eminescu, I. L. Caragiale, G. Coșbuc, M. Sadoveanu, în medalioane jubiliare, unde însă zăcuiesc licori rare, fac loc unor lucrări de artizanat istorico-literar. Piese din dosarul Eminescu sînt cercetate special, reînnoite cu un spor de considerații, reluate ca la un proces niciodată încheiat. Din cînd în cînd, atunci cînd adîncimea pare uniformă, Perpessicius sondează terenul și oprește travaliul orizontal. Divagația erudită ca interludiu al temei stopează și preferința sa pentru anume chestiune nu mai poate fi simulată. Pentru proza lui Caragiale există după Perpessicius o singură capodoperă : *Kir Ianulea*. Dar nuvela este și ea pusă în contextul operelor similare și cu caracter cvasipatern. Analiza, depoziția estetică este închisă ca fiind concludentă. Totul se termină în analogia textelor, cu convingerea că nuvela lui Caragiale este o operă de sine stătătoare, avînd numai tema universal-folclorică. Nostalgia umanistului izbucnește prin subconștient. Insatisfacția sa este aceea că-i lipsesc manuscrisele de lucru. Descoperirea ciornelor și manuscriselor nuvelei *Kir Ianulea* i se părea lui Perpessicius că ar fi fost „unul din cele mai pioase deziderate ale momentului festiv de astăzi". (*Ibidem.*)

Profesorii săi, M. Dragomirescu, Ovid Densusianu, îi furnizează din cursurile și cărțile lor unele scuturi trainice cu care va apăra operele literare, Iorga îl patronează cu somitatea sa unică. Perpessicius își citează contemporanii, conversează cu ei asupra istoriei literare, îi așază în primele fotolii. Opinia personală nu e tot una cu neglijarea celorlalte opinii enunțate precedent.

Epicentrul activității istorico-literare a lui Perpessicius se află în cele șase volume din seria *M. Eminescu, Opere*. De fapt, de la el editorul a devenit istoric literar și erudit, ieșind din seria comenzilor culturale. Ediția aceasta a încoronat eforturile unei jumătăți de veac de exegeză eminesciană și a pus lîngă *Viața* și *Opera lui Eminescu* de G. Călinescu pentru prima dată în biblioteca noastră poezia lui Eminescu cu o scrupulozitate, pedanterie și pietate fără egal. Perpessicius este editorul lui Eminescu. Operă de vastă arheologie poetică a fiecărui cuvînt scris de Eminescu, cu monografii ale fiecărei poezii, cu istorii ale genezei fiecărei opere, cu descrieri ale fiecărui laborator în parte. S-au strîns golgote de fișe și s-a investit în reconfigurarea exactă a procesului genial de creație o viață. Istoria literară trebuia să scoată ca dintr-o piramidă, așa cum el s-a păstrat, întregul tezaur eminescian. Știința și arta modernă ale ediției au fost folosite de Perpessicius pentru ca mutația operei din manuscrise în paginile tipărite să nu strice nimic, făcînd ordine în texte și în variante

în cronologie, desfăcînd şi remontînd la un loc întreaga arhivă poetică eminesciană, inventariind, revizuind, corectînd şi copiind totul.

Perpessicius a visat această ediţie pe o dimensiune de erudiţie şi de fantezie fără precedent, consumînd pentru fiecare element o cantitate maximă de energie intelectuală, făcînd o nouă biografie şi o nouă monografie, prin subterfugiul tehnicii editoriale. Ediţia *M. Eminescu, Opere* avea începuturi timpurii în eminescienele sale din *Menţiuni critice* şi se îmbogăţea cu studii adăugate pe parcurs, cu volume de eseuri şi de meditaţie (*Eminesciana*, în *Jurnal de lector* completat cu . . .etc.) Perpessicius ajunge la o ştiinţă, aş zice, totală a manuscrisului eminescian şi numai lui poetul i-ar putea cere să-i spună despre tot ce se poate spune în legătură cu proto şi preistoria operei sale publicate, ori rămasă în manuscris. Cu Perpessicius s-a configurat în cultura noastră o disciplină nouă, aceea a studiilor eminesciene. Această ediţie nu numai că a captat întreaga personalitate a lui Perpessicius, dar ea i-a şi evidenţiat-o pe deplin, dîndu-i în cele din urmă efigia cea rară în cultura noastră. Ediţiei Eminescu, cum se ştie, i se spune curent, tot ca un generic, şi *Perpessicius*.

PERPESSICIUS — EDITOR AL LUI EMINESCU

EUGEN SIMION

Nimic din structura interioară a foiletonului format la școala simbolistă a lui Gourmont și a poetului ironist, sentimental, nu lăsa să se întrevadă, în Perpessicius, un posibil editor, îmbarcat, cum va sugera el însuși, pe cea mai grea navă a literelor române. Faptul că totuși, în 1933, criticul, rămas în chiar această ipostază un poet ce comentează cu grație pe alții, se decide să întocmească ediția integrală a operei lui Eminescu e și azi de neînțeles. Munca aceasta de galere se potrivea altui spirit. Dar s-a întîmplat altfel și în 1939, cînd a apărut primul volum din seria *Operelor*, nimeni n-a mai pus sub semnul curiozității hotărîrea lui Perpessicius de a da, în sfîrșit, așa cum ceruse și N. Iorga, „opera însăși a lui Eminescu, întreagă". Între timp, criticul întocmise, împreună cu Ion Pillat, *Antologia poeților de azi* (1925—1926), ediția definitivă a operelor lui Mateiu Caragiale (1936) și o antologie de critică franceză, literară : *De la Chateaubriand la Mallarmé* (1938). Reputația lui poetică și critică era formată (publicase, pînă în 1939, *Repertoriu vechi* (1925), *Scut și targă* (1926), *Itinerar sentimental* (1931), *Mențiuni critice* (I, II, III, 1928, 1934, 1936); după apariția primului volum din ediția *Operelor* lui Eminescu, Perpessicius începe să fie apreciat și ca istoric literar. Precizările pe care le aducea la *Note și variante*, comentariile ample, seducătoare arătau o pasiune sinceră și orientarea fermă într-un subiect atît de controversat.

Eminescu a fost și a rămas tema esențială a intelectualului român. În orice domeniu umanistic s-ar fixa, într-un chip sau altul el revine la Eminescu, căutînd izvoarele filozofiei, sociologiei, filologiei, ale istoriei, ziaristicii și, firește, ale literaturii române moderne. E ușor de înțeles, atunci, de ce ambiția secretă a criticului român e să dea o lucrare capitală despre Eminescu. Pînă în 1930, istoriografia eminesciană s-a limitat, cu rare excepții, la descoperirea și editarea de texte sau la contribuții de ordinul amănuntelor. Ion Scurtu, Ilarie Chendi, Nerva Hodoș, A. C. Cuza, Gh. Bogdan-Duică, G. D. Kirileanu, G. Ibrăileanu întocmesc ediții sau luminează capitolele obscure ale biografiei eminesciene. Predarea, în 1902, a manuscriselor rămase de la Eminescu, de către Titu Maiorescu, a pus cu acuitate problema unei ediții complete. Deocamdată apar bune culegeri din poeziile postume (1902—Nerva Hodoș, 1905—Ilarie Chendi),

REV. IST. TEORIE LIT., T. 16, NR. 1, P. 43-47, BUCUREȘTI, 1967

din literatura populară, 1902, Ilarie Chendi), din proza literară (1904, *Geniu pustiu*, editat de Ion Scurtu), din scrierile politice și literare (1905, Ion Scurtu) și chiar, în 1914, o ediție de opere complete, evident ... fragmentare. Mihail Dragomirescu, N. Iorga, Lucian Blaga, E. Lovinescu, G. Ibrăileanu, G. Călinescu, Ion Pillat etc. publică ediții din scrierile lui Eminescu, duc polemici filologice (E. Lovinescu și G. Ibrăileanu), arătînd un interes special pentru opera necunoscută, în bună parte, a poetului național. După 1930, apare și interesul pentru studiile sintetice, interpretative. E. Lovinescu, Tudor Vianu, Vl. Streinu, Șerban Cioculescu publică eseuri sau monografii despre clasici, și în primul rînd despre Eminescu. G. Călinescu scoate, în 1932, *Viața lui Mihai Eminescu* și, între 1934 și 1936, *Opera lui Mihail Eminescu*, în cinci volume, capitale pentru înțelegerea fenomenului eminescian. A treia generație postmaioresciană se apropie, așadar, cu hotărîre, de istoria literară.

Criticul, specializat în comentarea literaturii mai noi, simte nevoia unor puncte de reper mai sigure. „Aș fi putut strînge — zice G. Călinescu, în 1932, în „România literară" — în volume articole de critică risipite de cîțiva ani prin reviste, mult mai atrăgătoare într-un fel, dar mi-am zis că nu se cade unui critic român să pășească în arena literară cu preocupări recente, înainte de a-și fi dat verdictul și a-și fi încercat puterile cu marii reprezentanți ai spiritului de creație românească. Mi-am făcut deci o profesie de credință de a începe cu Eminescu, fără de înțelegerea căruia examenul critic al cuiva este pierdut".

Convingerea, exprimată aici, definește spiritul unei întregi generații; el a determinat orientarea lui Șerban Cioculescu spre studiul (și editarea) operei lui I. L. Caragiale (continuînd pe Paul Zarifopol), pe Vladimir Streinu spre exegeza clasicilor, pe Tudor Vianu spre studiul epocii junimiste, urmînd, aici, pe E. Lovinescu (*T. Maiorescu*, *Maiorescu și contemporanii lui*, *T. Maiorescu și posteritatea lui critică* etc.), pe G. Călinescu spre studiul monografic și sinteza impunătoare (*Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*). Rațiuni similare au determinat și pe Perpessicius să dubleze activitatea lui critică, foarte bogată, cu aceea — mai puțin spectaculoasă, mai aridă, dar plină de secrete bucurii și, firește, de mari speranțe — de editor de texte. În chiar anul cînd Perpessicius intră, cu decizie, cum singur spune undeva, în rîndurile „pelerinilor misterioaselor relicvii" (1933), apăruse o ediție de scrieri *complete* din Eminescu, întocmită de C. Botez, al cărui exemplu nu putea fi decît negativ. Editorul, la capătul unor eforturi considerabile, „făcuise — cum va observa Perpessicius — bunătatea de mădulare" a poemelor eminesciene și dăduse o culegere de rumegușuri ilizibile. La modul său ironic, Perpessicius nu scapă prilejul a aduce laude antecesorului său pentru faptul de a fi dovedit, o dată pentru totdeauna, cum nu trebuie editat un clasic: „Și din nou trebuie să se mulțumească lui Botez pentru cîtă trudă a cheltuit în ridicarea unei construcții atît de șubrede" (*Opere*, vol. I, 1939, introducere). Noul editor apărea, așadar, la capătul a „numeroase osîrdii și experiențe editoriale", dintre care unele merituoase (în afară de cele citate, mai poate fi amintită ediția lui D. Murărașu), dar încă departe de a constitui acel *Corpus eminescianum* la care visaseră, de o jumătate de secol, cercetătorii operei lui Eminescu.

Fără alte comentarii, să spunem că Perpessicius năzuieşte să dea acest *Corpus* integral al scrierilor lui Eminescu şi pînă acum a realizat proiectele sale în ceea ce priveşte editarea, critică, a poeziei. În 1939 apare volumul de poezii *antume*, urmat de alte două (1943, 1944) cu note şi variante ; în 1952 publică volumul de versuri *postume*, urmat şi acesta de un volum masiv de note şi variante (1958), iar în 1963 apare cel de-al VI-lea volum din seria dedicată liricii, conţinînd poemele de inspiraţie populară şi culegerile de poezii populare şi cîntece de lume. O secţiune, cea mai importantă, a ediţiei integrale, e astfel realizată la capătul unei munci de benedictin, cum ne lasă să înţelegem, printre rîndurile prefeţelor, însuşi editorul : muncă grea, de galere, cu eforturi mari şi satisfacţii rare. Perpessicius, cu o artă a discreţiei ce-i este proprie, atrage de nenumărate ori atenţia asupra ingratitudinii întreprinderii sale, vorbeşte, chiar, cînd e vorba de postume, de o epopee (*Postumiada*, „bogată în eroisme şi bizarerii de tot felul"), în care criticul şi editorul a trebuit să pună ordine.

S-au spus lucruri frumoase, adevărate, despre eroismul, sacrificiul editorului etc., dar, ridicînd totul deasupra consideraţiilor afective, să vedem îndeaproape opera editorului. Ea purcede, mai întîi, dintr-un spirit critic riguros, decis să pună capăt fanteziilor, lucrului de mîntuială, ambiţiilor comerciale, ereziilor filologice, adică inepţiilor şi fantasmagoriilor care proliferează totdeauna în jurul unei opere ilustre. Perpessicius, fără a avea un model imediat în literatura română (din cele străine citează ediţia meditaţiilor lui Lamartine de Lanson şi ediţia de la Nouvelle Revue Française a poeziilor lui Baudelaire) şi-a propus să alcătuiască o ediţie *omnium variorum*, conştient de dificultăţile acţiunii sale. „Iar greutatea — mărturiseşte el în *Lămuririle* ce însoţesc primul volum al *Operelor* — vine şi de la desimea acestor păduri virgine, în care trebuiesc croite, cu orice preţ, drumuri, şi de la natura proteică a geniului, ale cărui întrupări diverse îngreuiază captarea, dar şi, mai ales, din înseşi dificultăţile de organizare ale rezultatelor exploarării".

Aceste dificultăţi sînt atît de frecvente încît, nu o dată, editorul se vaită, ca şi cronicarul moldovean, de vicisitudinile destinului, cu o graţie şi o imagistică însă care ne amintesc, în tot momentul, că editorul a fost şi a rămas un poet. Cîteva principii ferme de lucru facilitează realizarea ediţiei critice a lui Eminescu. Mai întîi, în ceea ce priveşte întinderea, Perpessicius e de părerea lui N. Iorga că : „Orice rînd din Eminescu trebuie să fie tipărit". În consecinţă, respingînd ideile restrictive ale lui G. Ibrăileanu (şi ale altor cercetători care vedeau în publicarea postumelor o lipsă de pietate !), Perpessicius transcrie cu grijă tot, versurile antume şi postume, variantele, notaţiile răzleţe, stabilind, pe cît este posibil, cronologia lor şi, ceea ce e mai de preţ, experienţa intimă a creatorului, fazele evoluţiei ei. Criticul intenţionează să ofere cercetătorului, aşa cum cerea Lanson, în spiritul positivismului, o arhivă de „documente de psihologie experimentală". În această privinţă, Eminescu oferă un caz ieşit din comun, căci, avertizează editorul, ciornele, reluările succesive, notaţiile fragmentare, pregătitoare, constituie, zice el, „vestigiile uneia din cele mai dramatice existenţe". Primul volum, cuprinzînd poeziile antume şi notele şi variantele poemelor pînă la *Strigoii* (inclusiv), însumează, la *Anexe*, două *submanuscrise* (*Elena* şi *Marta*), semnalate mai înainte de editorii lui Eminescu. Celelalte două volume cuprind notele şi variantele la restul poeziilor an-

tume, cu un aparat critic ce epuizează, în bună măsură, informaţia. Editorul transcrie tot ceea ce priveşte subiectul (poemul în cauză), date directe şi indirecte, referinţe critice, posibilităţi de interpretare, încît, citindu-le, asişti cu adevărat la o epopee, la confruntarea cea mai dramatică a faptelor. Perpessicius înaintea tuturor e convins de aceasta şi nu pierde prilejul de a îndulci ariditatea notelor cu detalii delicioase, cu citate ce scot pe cititori din disperarea atîtor variante şi preciziuni de amănunt de la *etajul* sau *subsolul* ediţiei. La tot pasul criticul corectează erorile strecurate în ediţiile anterioare (unele cu o lungă . . . carieră !), reconstituie, din fragmente, trupul poemului, stabileşte ordinea şi, pe cît posibil, „vîrstele poeziei". Data elaborării, data apariţiei, variantele intermediare, fluctuaţiile opiniei critice privitoare la un poem sau altul alcătuiesc un dosar voluminos de documente de cel mai mare interes istoriografic. Perpessicius, nemulţumit de C. Botez, care fărîmiţase poemele, dă variantele *in extenso*, în aşa chip încît să poată fi descifrată tonalitatea poemului, într-un moment sau altul al elaborării lui.

Elocvente, pentru maniera de lucru a lui Perpessicius şi, într-un sens mai larg, pentru adîncimea acestor studii genetice, mi se par notele de la *Odă în metru antic*. Poemul, început ca o odă dedicată lui Napoleon şi transformat în cele din urmă într-o elegie erotică, trece, cum precizează şi editorul, printr-un proces de „*distilare*", de *disjungere* şi *disociere* care fac posibilă răsturnarea de sensuri şi de ton de care am amintit. Procesul de *subiectivizare*, dacă putem spune aşa, al motivului napoleonian (motivul singurătăţii dîrze, pe un plan superior al poemului !) poate fi urmărit, în etapele lui succesive, pînă ce poemul se structurează, detaşat de clasicismul împovărător de mai înainte, într-o elegie erotică de o graţioasă spiritualitate. Avem aici, într-un sens liric mai înalt, evoluţia însăşi a spiritului eminescian de la atitudinile titaniene (în cazul de faţă: napoleoniene !) la atitudinea spiritualizată a geniului.

Variantele şi notele la *Luceafărul* constituie, ele singure, un studiu fundamental de genetică, întocmit de un spirit neînrobit măruntului pozitivism. Pe o cale foarte sigură (p. 370—455, vol. II, *Opere*) ni se prezintă vîrstele unei capodopere şi editorul, fără a cădea în aberaţiile izvoriştilor (care văd în orice vers eminescian două pînă la nouăzeci şi nouă înrîuriri !) dă toate formele poemului, versiunile autonome, textele folclorice iniţiale etc. Sigur că toate acestea nu dau, ele singure, o idee despre valoarea *Luceafărului*, despre simbolurile sale fundamentale, dar familiarizează spiritul cu producerea capodoperei, cu disciplina şi efortul creaţiei. Din acest punct de vedere, ediţia Perpessicius prezintă, în toate sectoarele ei, cel mai mare interes.

Precizările de istorie literară propriu-zisă ar putea alcătui ele însele, detaşate, un volum indispensabil cercetătorului. Puţine îndreptări se pot face. Unele dintre ele le-a adus, ulterior, chiar Perpessicius (paternitatea *Poemului Putnei*). Cercetările mai noi au pus sub semnul îndoielii şi identificarea lui G. Gellianu cu Anghel Demetriescu (opiniile acestui detractor al lui Eminescu, apărute în „Revista Contimporană", 1875, sînt reproduse

în vol. I, p. 459, la capitolul de note şi variante privitoare la *Împărat şi proletar*). D. Murăraşu a descoperit în G. Gellianu pe obscurul şi ambiţiosul poet N. Pruncu, dar şi acestă identificare e contestată, întrucît versurile care au fost aduse în discuţie (semnate şi de G. Gellianu şi de N. Pruncu !) aparţin, în fapt, unei traduceri. Opinia ar fi, deci, că G. Gellianu e o persoană reală şi nu un simplu pseudonim. Mai rămîne însă de dovedit, înlăturînd soluţiile anterioare, cine e misteriosul personaj.

Perpessicius inaugurează la noi un tip de ediţie, monumentală şi, indiscutabil, un mod exemplar de muncă intelectuală. fină şi precisă.

DOCUMENTAREA, BAZĂ ȘTIINȚIFICĂ A ACTIVITĂȚII ACAD. PERPESSICIUS

DAN SIMONESCU

În toamna lui 1921 am intrat pentru prima dată în clădirea Academiei Române, ca cititor în sala numai cu 32 de locuri. În dosul sălii era serviciul de catalogare, în care lucra un om mărunțel, îmbătrînit, uscat de slab ce era, puțin adus de spate : Al. Sadi Ionescu. Puțin timp mi-a trebuit ca să mă conving că bătrînelul era un excelent bibliograf și un mai excelent pedagog al științei sale. În jurul lui lucrau cîțiva tineri, dintre care unul avea figură aparte, de... poet, ziceau studenții cititori : Perpessicius. În acea cămăruță de cărți și fișe s-au pus zi de zi bazele temeinice ale pregătirii de savant erudit, dovedită de prețioasele opere ale academicianului de azi D. Panaitescu-Perpessicius. Dublarea vechiului catalog alfabetic cu cel sistematic, pe materii, cerea să faci cunoștința de aproape a cărții. Atunci a făcut Perpessicius lectura—fie ea și bibliografică, adică parțială—a mii de cărți. Fapt mai de preț, aici a crescut în sufletul lui Perpessicius dorința, apoi necesitatea, de a parcurge singur întreaga literatură beletristică română și străină, obiectul preocupărilor sale de totdeauna. Munca bibliografică desfășurată de Perpessicius la Biblioteca Academiei a fost controlată strict și stimulată competent de Ion Bianu ; de aceea academicianul de azi închină, de cîte ori are prilejul, academicianului de atunci, amintirea caldă și mărturisește că sfaturile ieșite „din gura regretatului meu dascăl de universitate și bibliotecă, Ion Bianu (...), bunul meu dascăl”[1], i-au fost adesea o bună călăuză.

★

La începutul activității sale științifice Perpessicius a fost un bibliograf practicant. După plecarea de la Biblioteca Academiei, a continuat a-și pune munca sa de bibliograf în slujba răspîndirii cărții bune în masele de cititori. Istoricul savant Vasile Pârvan conducea pe atunci activitatea cultural-editorială la editura „Cultura Națională”. El a strîns în jurul său mai mulți oameni de știință, de gust literar, oameni de bibliotecă, între ei și pe Perpessicius și Emanoil Bucuța. Amîndoi au pus bazele unei serioase

[1] M. Eminescu, *Opere*, I. *Poezii tipărite în timpul vieții. Introducere. Note și variante. Anexe*. Ediție critică îngrijită de Perpessicius, București, 1939, p. XXVIII.

REV. IST. TEORIE LIT., T. 16, NR. 1, P. 49–54, BUCUREȘTI, 1967

lucrări de informare bibliografică, periodicul „Buletinul cărții" scos de Centrala cărții de 2 ori pe lună [. . .], Tiparul Cultura Națională. Numărul 1 a apărut la 1 ianuarie 1923. Începînd cu nr.1 al anului al doilea (ianuarie, 1924), pe coperta buletinului este o modificare : apariția, „o dată pe lună" și se dă „Cuprinsul". În acesta, la „recenzii", apare numele lui Perpessicius, ca autor. Colaborarea lui Perpessicius ca bibliograf-recenzent se menține în fiecare număr, pînă în decembrie 1924, cînd „Buletinul cărții" își încetează apariția. Tehnicianul bibliograf al „Buletinului" a fost Ion Lupu, alt discipol vrednic al lui Al. Sadi Ionescu, dar sarcina bibliografiei de apreciere a revenit, pentru cartea literar-beletristică, lui Perpessicius. Totul a fost bun și nou în munca sa. Se practica pînă atunci bibliografia de semnalare (signaletică) ; munca bibliografică se limita, pentru cartea curentă, la descrierea exterioară a cărții. La „Buletinul cărții " se introduce bibliografia de apreciere, folosind *adnotarea* ca metodă de caracterizare a conținutului cărții. Adnotările lui Perpessicius, fiecare de cîte 45—50 de rînduri tipărite, exprimă succint conținutul operei (acțiunea, sentimentul, conflictul—după genul literar respectiv). Subliniază tema, indicînd orientarea literară, particulară și individuală, a scriitorului. Intuiția literară a criticului fixează just și clar nota specifică a scriitorului : Ion Pas (*Lumea celor necăjiți*), cu nota socială, prezenta în povestiri „proletariatul manual și intelectual, care suferă de pe urma actualelor alcătuiri sociale" (în 1924) ; M.Cruceanu (*Povestiri pentru tine*), este „liric prin temperament, în proză, el aduce aceleași intenții" ; Ovid Densusianu (*Raze peste lespezi*) : „Expresiv titlu pentru întreaga operă poetică a d-lui Ovid Densusianu. Căci este în poezia sa o atmosferă glacială, ca o răsuflare rece ce se desprinde dintr-o boltă de piatră. Din loc în loc, cade însă, pe aceste lespezi, un mănunchiu de raze, strecurate printre ferestre tăinuite" Sau : „Dl. Eugen Relgis—cu romanul *Petru Arbore*, 3 vol. (tot din 1924)—e cunoscut îndeosebi pentru preocupările sale umanitariste. Soarta intelectualității hărțuite de demonii neajunsurilor contemporane a urmărit-o în toate lucrările sale". Caracterizările se succed într-o exprimare elegantă, plăcută, dezvăluind în 3—4 cuvinte esența operelor.

De altfel, remarcabilele calități de fond și formă ale adnotărilor critico-literare au determinat cercurile cultural-editoriale ale vremii, din Transilvania, să-i solicite autorului publicarea lor într-un volum. Astfel, munca bibliografică de la „Buletinul cărții" formează conținutul primului volum de critică literară al lui Perpessicius, *Repertoriu critic* (Arad, 1925, 192 p.), publicat în „Biblioteca Semănătorul". Adunîndu-le în volum, autorul a făcut un pas înainte în domeniul bibliografiei române, ridicîndu-se la formularea unor principii în legătură cu rostul bibliografiei literare. În cele *Cîteva cuvinte* introductive, bibliograful spune că a căutat „să împace *informația curentă* cu *sugestia critică*". Un alt scop, constructiv și el, ca și precedentul, este ca bibliografia literară adnotată „*să suscite interesul cititorului* și *să îndemne spre lectura operelor, spre confirmările critice detailate*". Prin urmare, bibliografia informează, dar totodată deschide orizonturi spre îmbrățișarea mai largă a problemelor ; este informativă, dar și constructivă, adică explicativă și normativă. Pentru aceasta se cere o condiție. Bibliograful adnotator să știe să întocmească adnotările cît

mai desăvîrșit. De altă parte, cărțile semnalate și adnotate fiind numeroase, autorul *a sistematizat* fișele grupîndu-le în *Proză*, *Poezie*, *Teatru*, *Critică* și *Varia*. În fiecare grupă de clasificare cărțile urmează în ordinea alfabetică, după numele autorilor. Volumul se sfîrșește cu un indice alfabetic general al autorilor adnotați. Aceste mărunte lucrări de sistematizare și orientare anunțau, încă de pe atunci, pe omul de știință legat de bibliotecă, de documentare, de pasiunea cercetării ordonate. Perpessicius s-a dovedit în tinerețea activității sale un bibliograf perfect. După părerea unui specialist — iar noi întărim opinia acestuia — „Buletinul cărții", redactat de Perpessicius și Emanoil Bucuța, a devenit „cel mai izbutit periodic bibliografic românesc" dintre cele apărute pînă în 1924 și pînă la 1952, cînd „Buletinul bibliografic"[2] (Seria A și Seria B) marchează o nouă fază în istoria bibliografiei române : bibliografia, sarcină principală a statului, pusă în slujba întregului popor și a construirii socialismului.

Perpessicius anunța în *Repertoriul critic* că preocupările informativ — bibliografice asupra beletristicii române" se vor întîlni în cronicile dezvoltate din volumul în preparație : *Mențiuni și medalii critice*". Lucrarea a apărut în 4 volume, dar cu titlul puțin schimbat față de cel anunțat : „Mențiuni critice"[3]. „Cronica", fie ea literară, plastică, dramatică, muzicală, culturală etc., este înrudită cu „recenzia", ambele fiind forme, metode de informare și caracterizare bibliografică. Recenzia — mai mult decît cronica — este cercetarea critică a unei cărți, a unei lucrări, cu scopul de a arăta ce aduce nou în problema respectivă, eventual îndreptîndu-i greșelile și completîndu-i lacunele. Dacă în adnotare bibliograful nu este obligat să-și motiveze aprecierea cărții, în recenzie autorul trebuie să justifice orice afirmație face. Cronica este, în fond, o recenzie, dar eliberată, într-o măsură oarecare, de tehnica riguros bibliografică. Titlul cărții recenzate, descrierea ei exterioară pot fi omise în cronică și înlocuite cu un titlu făurit de bibliograf. De asemenea, autorul cronicii poate adopta o formă de exprimare mai liberă, mai literară, mai puțin dogmatică. Dacă, însă, cronica exagerează aceste note diferențiate, de eliberare și nu încheagă nimic substanțial despre conținutul cărții (sau al mai multora, de exemplu, în cronica lingvistică anuală etc.), atunci ea nu mai are un caracter științific, este vorbărie goală, consum inutil de energie tipografică și de hîrtie. Autorul unei cronici superficiale pierde creditul cititorului, chiar de la primele lui încercări.

Perpessicius a devenit maestrul recenziei și cronicii din specialitatea criticii și istoriei literare. Volumele *Mențiuni critice* constituie inventarul obiectiv critic a tot ce s-a publicat mai bun la noi, între cele două războaie, în domeniul literaturii beletristice, al criticii și istoriei literare. Cronica și recenzia, forme superioare de informare beletristică, le continuă Perpessicius și în volume cu alte titluri[4] , înfățișînd, în continuare, doar cu mici omisiuni, o informare critică asupra științei literare și asupra bele-

[2] N. Georgescu-Tistu, *Bibliografia literară română*, Bucureșri, 1932, p. 84.

[3] Perpessicius, *Mențiuni critice. Seria I* (1923 — 1927), București, 1928 ; *Seria a II-a* (1927 — 1929), București, 1934 ; *Seria a III-a* (1929 — 1931), București, 1936 ; *Seria a IV-a* (1931 — 1932), București, 1938.

[4] Perpessicius, *Dictando divers*, 1925 — 1933, București, 1940 ; *Jurnal de lector completat cu Eminesciana*, București, 1944 ; *Mențiuni de istoriografie literară și folclor* (1948 — 1956), București, 1957 ; *Alte mențiuni de istoriografie literară și folclor* (1957 — 1960), București, 1961 ; *Alte mențiuni de istoriografie literară și folclor*, II (1958 — 1962), București, 1964.

tristicii române pînă în anul 1962, inclusiv. În cele mai multe cazuri, apariţia unei lucrări, fie ea studiu sau texte, este prilej pentru Perpessicius să dezvolte tema, aducînd contribuţii cu totul noi: *Kogălniceanu, literatul*, studiu profund, plecînd de la monografia lui N. Cartojan, *Mihail Kogălniceanu. Activitatea literară* (1942); sau *Recitind cronicari munteni*, studiu despre stolnicul Const. Cantacuzino, sugerat de ediţia *Cronicari munteni*, îngrijită de M.Gregorian. Studiul *Folclor din Transilvania* porneşte de la culegerea *Flori alese din poezia populară*, îngrijită de Mihai Pop, dar cîtă erudiţie bibliografică, ce subtilă analiză literară, ce extindere acordă autorul, în continuare, textelor folclorice! Începutul, anunţat atît de modest, creşte cu fiecare paragraf, cu fiecare pagină, pentru a cuprinde majestos, ca într-o simfonie, toată gama temelor folclorice de pe cuprinsul Transilvaniei.

În general, în cronicile şi recenziile sale, autorul depăşeşte în mod uriaş marginile cărţii de la care pleacă, pentru a ne plimba pe întinderi naţionale şi universale, nebănuite chiar de un specialist. În această grandioasă extindere, care pleacă de la un lucru mărunt, constă profunda valoare ştiinţifică a „menţiunilor" lui Perpessicius. „Menţiunile" nu mai sînt menţiuni, ci adevărate studii.

★

Bibliografia duce casă bună cu filologia, cu ramura ei principală, *textologia*. Pasiunea şi răbdarea meticuloasă de a studia manuscrisele, de a le compara pentru a scoate din ele aurul, sînt alte însuşiri esenţiale ale activităţii ştiinţifice a acad. Perpessicius. D-sa a şi închinat un omagiu poetic, pagini de antologie, manuscriselor: *Farmecul manuscriselor*. Referindu-se la manuscrisele lui Eminescu, cele 43 manuscrise de format mare, cu 15176 pagini scrise mărunt, Perpessicius, care le-a citit şi studiat zeci de ani, scrie că sînt „cel mai somptuos basm oriental, comorile norocosului Aladin. Nu-ţi trebuie vreo lampă fermecată. Din fiecare pagină o flacără jucăuşe îţi arată şi drumul şi tezaurul". Pentru eruditul academician, care a aflat din manuscrisele lui Eminescu atîtea lucruri nebănuite despre creaţia sa poetică, paradoxul ia înaintea adevărului general: „Raportat la scrisul de mînă, tiparul este cam ceea ce, faţă de modelul viu, este fotografia". Tiparul mai prejos de manuscris! Numai că Perpessicius, *plecînd de la manuscrisele lui Eminescu, ne-a dat în tipar aproape toate tainele şi comorile scrisului eminescian*. Este vorba de monumentala lucrare *M. Eminescu, Opere* (6 volume de format in folio)[5], care l-a angajat pe viaţă pe eruditul academician Perpessicius.

Ce puţin spun cuvintele „ediţie critică" din pagina de titlu! Editare critică înseamnă, după opinia lui Alphons Dain, marele textolog al Franţei, munca lui Sisif.

Acad. Perpessicius se află, însă, în faţa unei situaţii speciale. Cînd se editează critic un text vechi, pierdut, dar transmis în zeci de manuscrise copiate ulterior, problema ce trebuie rezolvată este reconstituirea textului

[5] M. Eminescu, *Opere*, Bucureşti, 1939 — 1963, vol. I — III: *Poezii tipărite în timpul vieţii. Introducere. Note şi variante. Anexe*, ediţie critică îngrijită de Perpessicius; volumul al III-lea, încheind editarea *antumelor*, are indicele general pentru vol. I, II, III.

Vol. IV — V: *Poezii postume* [. . .], Volumul al V-lea, încheind editarea postumelor, se sfîrşeşte cu indicele general al vol. IV — V.

Vol. VI: *Literatură populară* [. . .], cu *Indices* (al poeziilor, după primul vers; lexical; general; topic, onomastic, titluri de opere citate în Introducere şi note).

pierdut pe baza tradiției tuturor manuscriselor, semnalînd și variantele. Poeziile lui Eminescu sînt scrise numai de el, le avem în autografele poetului. Eminescu a scris însă fiecare poezie, pînă la fixarea formei ei definitive, forma ideală, în mai multe redacții. Problema nu se mai pune în acest caz pe reconstituirea textului, ci pe fixarea etapelor de elaborare a poeziilor, în scopul de a clarifica natura procesului de creație, munca literară succesivă. Ștersăturile, omisiunile, adausele, liniile, asteriscurile și alte semne grafice făcute de Eminescu în formele succesive ale aceleiași poezii, înseamnă conștiința de a crea și mai bine a genialului poet.

Ion Scurtu (1908) și Const. Botez (1933), editorii *după manuscrise* ai poeziilor lui Eminescu anteriori lui Perpessicius (1939) au folosit metoda statistică : au numărat frecvența unor forme (lexicale, ortografice, poetice, sintactice etc). și au adaptat, generalizînd, forma cea mai frecventă. După metoda aceasta, aparatul critic în edițiile Scurtu și Botez, are variante izolate, de cuvinte, în timp ce variantele poeziilor lui Eminescu sînt structural diferențiate. De aceea, acad Perpessicius adoptă „procedeul palimpsestic", care permite să distingi „straturile" succesive „vîrstele" unei poezii, pînă la cristalizarea ei cea desăvîrșită. De aceea în aparatul critic la ediția Perpessicius variantele sînt poeziile întregi sau fragmente din ele, după caz. Din edițiile Scurtu și Botez nu-ți poți face o idee despre valoarea literară a variantelor. Numai ediția acad. Perpesscius a permis cercetătorilor în laboratorul de creație poetică al lui Eminescu să constate că variantele conțin, foarte adesea, tot atîtea perle literare cît și formele socotite ideale ale poeziei[6].

Cercetarea critică a edițiilor poeziilor lui Eminescu, de la prima, a lui Maiorescu (decembrie, 1893), pînă la a lui G.Călinescu (1938) ; justificarea metodei urmate, numită de editor „sistemul palimpsestic", acela al descoperirii straturilor și etapelor de creație ; lămurirea ordinei poeziilor editate ; notele de istoriografie literară, vasta bibliografie eminesciană scoasă la lumină din tot felul de surse — adică întregul aparat științific al ediției *Operelor lui M. Eminescu* —, opera de maturitate a academicianului Perpessicius — dovedesc concepția profundă a domniei sale, că baza unei lucrări științifice o formează larga informare și documentare, fără de care interpretarea se pierde în declamație retorică ; ea este singura capabilă să suporte o interpretare justă și cu autoritatea convingerii.

Aceeași concepție este aplicată practic de Perpessicius și în lucrările sale de tinerețe. În *Antologia poeților de azi* (2 vol., 1925 și 1928, împreună cu Ion Pillat), partea biobibliografică este aceea care, pînă azi, mai păstrează caracterul științific al antologiei. În acele microbiobliografii găsim surse precise despre viața, operele (chiar și cele manuscrise), revistele la care au colaborat, precum și lucrările demne „de consultat", privind scriitorii noștri dintre cele două războiae.

Perpessicius a dovedit aceeași largă cultură literară, nu numai în cîmpul literaturii noastre naționale, dar și în acela al literaturii universale. Fiecare cronică, fiecare recenzie a domniei sale implică, în vederi de ierarhizare, comparații cu autori ai literaturii universale. Ca tehnică bibliografică, exemplul cel mai bun îl oferă lucrarea *De la Chateaubriand la Mallarmé*

[6] Gh. Bulgăr, *Limbajul poetic eminescian în variantele Scrisorii III*, în „Limbă și literatură", 8 (1964), p. 147 — 168 ; același, *Evoluția expresiei poetice în variantele »Luceafărului«* în „*Viața Românească*", XVII (1964), nr. 4 — 5, p. 260 — 278.

(1938), antologie de critică literară franceză în traducerea maestrului, cu note bibliografice introductive pentru fiecare critic din care a selectat pasaje.

La sfîrșitul acestor rînduri omagiale, închinate cu respect maestrului care ne-a fost stimulent puternic la muncă în sala manuscriselor, la Academie, găsesc nimerit să lăsăm pe însuși acad. Perpessicius să se pronunțe cu privire la importanța muncii bibliografice: „ cimiliturile nu au ce căuta în bibliografie. Bibliografia e o disciplină severă, exigentă, darnică în bucurii, dar și plină de primejdii, un ostrov de Mediterană, înțesat de ispite și legănat de sirene. Cine o practică însă numai după ureche, încrezîndu-se prea mult hazardului, cine uită exemplul lui Odiseu, bărbat nu numai viclean, dar și foarte înțelept, substituind marei lui prudențe micile sale calcule rutinare, acela improvizează și riscă să dea în plină zi și cu ochii deschiși în groapa lui Moș Albu" [7].

Acest pasaj este în același timp și un exemplu viu — care însă se poate generaliza — despre măestria literară în care acad. Perpessicius a îmbrăcat întotdeauna practica și teoria sa bibliografică.

[7] Perpessicius, *Alte mențiuni* . . ., 1958 — 1962, vol. II, 1964, p. 172.

PERPESSICIUS ŞI FENOMENUL LITERAR CONTEMPORAN

STANCU ILIN

Pînă mai deunăzi, noi cei mai tineri, care citeam în sălile de lectură ale Bibliotecii Academiei, eram obişnuiţi cu prezenţa zilnică la secţia de manuscrise a academicianului Perpessicius. Intra în sală, noi ne ridicam în picioare, îşi ocupa locul său anume păstrat de custode şi-şi îngropa, ore în şir, lumina ochilor în filele manuscriselor eminesciene. Ne întrebăm acum, ca şi atunci, cum de a reuşit acest om, care şi-a jertfit o vocaţie sigură de poet pe altarul ediţiei Eminescu, să aibă o prezenţă atît de vie în mişcarea literară contemporană: căci una din trăsăturile activităţii critice a lui Perpessicius este *continuitatea*. De cînd, în 1923, s-a hotărît să-şi înceapă cariera de cronicar literar în publicaţia lui F. Aderca „Spre ziuă", pana maestrului a trudit neostenit pentru a dărui cititorilor un strop din lumina cărţilor. O bună perioadă de timp Perpessicius şi-a petrecut-o în redacţia revistei lui Rebreanu, „Mişcarea literară", practicînd în continuare foiletonul critic. De fapt, venerabilul nostru profesor este unul dintre fondatorii acestei specii a criticii literare la noi, ducînd mai departe ceea ce N. Iorga şi Ilarie Chendi începuseră încă înainte de primul război mondial. Cu o anume influenţă franceză (Anatole France şi Jules Lemaître), învăţînd din succesele, dar mai ales din greşelile mentorilor începuturilor sale (M. Dragomirescu şi Eugen Lovinescu), Perpessicius va sintetiza un gen aparte de *foileton*, care poate fi recunoscut imediat, chiar dacă nu ar fi semnat. Deci *originalitatea* ar fi o altă caracteristică a scrisului lui Perpessicius. De curînd, vedea în activitatea iluştrilor săi înaintaşi — pe care atîta îi preţuieşte — unilateralităţi: T. Maiorescu — critică judecătorească, M. Dragomirescu — universitar - dogmatică, E. Lovinescu — impresionistă, subiectivă, fluentă. Prin aceasta, marele nostru contemporan numea tocmai stîncile pe care o viaţă întreagă s-a străduit să le ocolească. Perpessicius a interiorizat foiletonul în critica românească, pe linia lui Paul Souday, Albert Thibaudet şi André Rousseaux. La Perpessicius actul critic presupune o punere în scenă, uneori foarte minuţioasă, rezultînd o excelentă ţesătură a frazei, în care subordonatele joacă un rol important, ele avînd — fie-ne permisă comparaţia — valoarea semitonurilor din gama cromatică a muzicii moderne.

REV. IST. TEORIE LIT., T. 16, NR. 1, P. 55–60, BUCUREŞTI, 1967

Critica lui Perpessicius a dat naştere, mai ales înainte de cel de-al doilea război mondial, la păreri contradictorii. Unii i-au contestat, pur şi simplu, putinţa sentinţelor critice sub vălurirea frazelor abile. Perpessicius însă a continuat să scrie în acelaşi mod aluziv, ocolind lupta directă, dar întinzînd pe meandrele frazei sale destule capcane în care slăbiciunile cărţilor cad fără drept de apel. Cronica lui Perpessicius presupune un efort din partea cititorului pentru a desprinde concluzia inclusă. Paradoxal, dar, uneori, Perpessicius respinge lăudînd!

Chiar dacă pot fi găsite exemple de erori în judecata unor opere cărora timpul le-a hărăzit altă soartă (care critic, oricît de mare, este ferit complet de eroare?), în critica lui Perpessicius impresionează, la o privire globală, *consecvenţa opiniilor*, şi, prin aceasta, am numit cea de-a treia trăsătură pe care o desprindem din scrisul celui ce, de curînd, a împlinit 75 de ani de viaţă.

Continuitate în exercitarea actului critic, originalitatea şi consecvenţa opiniilor — iată caracteristicile cu care Perpessicius păşeşte alături de ceilalţi intelectuali din epoca de după 23 August 1944. În aceşti ani, nu a existat problemă mai importantă care să preocupe lumea literelor româneşti în care Perpessicius să nu-şi spună cuvîntul. Să luăm, de pildă, unele tendinţe proletcultiste ce îşi făcuseră apariţia în anii imediat următori Eliberării. Pornind de la lucrările unei plenare a compozitorilor, Perpessicius scria în anul 1953 un articol intitulat *Exagerări folclorice sau variaţiuni pe tema proletcultismului*, prilej de a face un istoric al fenomenului, de a urmări creaţia poetică contemporană şi de a conchide că a te inspira din folclor nu înseamnă a versifica facil în metru popular, ci presupune o „iniţiere sistematică, studioasă şi critică". Autorul articolului dă ca exemplu de folosire neinspirată a folclorului un poem dedicat Doftanei de „stihuitorul Vasile Iosif" sau poeziile Ninei Cassian *Ne-am înseninat* şi *Salut revoluţiei* „poem prin excelenţă enumerativ şi de lung metraj, în stihuri populare :

Sîngele care-a curs ieri
În cerneli de condeieri ş.a.m.d.

tot stihuri, cu care, fără doar şi poate Eliade Rădulescu şi-ar fi ilustrat capitolul *Poetului rebusian* din cunoscuta sa adaptare, de acum o sută de ani, a *Fiziologiei poetului*" (*Menţiuni de istoriografie literară şi folclor (1948—1956)* E. S. P. L. A., 1957, p. 284). Tot cu această ocazie, arată că în poemul *Minerii* Dan Deşliu „nu izbuteşte să creeze mai mult decît un reportaj versificat al unui accident de muncă şi cum interludiile în metru şi spirit popular sînt cele mai inexpresive din poem, cum psihologia eroilor e convenţională şi falsă (în cele mai dificile situaţii, sub ploi diluviale şi în extenuante urcuşuri, « ortacii rîd de mor » sau încep să doinească ca nişte Prometei carpatici) ş. a. m. d." (*op. cit.*) În opoziţie cu aceste „devieri proletcultiste", Perpessicius citează poemul *Chivără roşie*, „un adevărat şi izbutit cîntec bătrînesc". Verbul acestui articol este şfichiuitor, victimele fiind executate fără cruţare — lucru rar la Perpessicius. Ultima propoziţie a articolului citat este şi un îndemn, dar şi o lespede peste toate exagerările unor poeţi din jurul anului 1950 : „*Înapoi la Alecsandri, la Eminescu, la Coşbuc şi la Sadoveanu*" (*op. cit.*, p. 285).

Legătura cu tradiţia artistică naţională a mişcării artistice contemporane este la Perpessicius un impuls organic, traducîndu-se, în scrierile sale, prin incursiuni largi de istorie literară în aproape fiecare exegeză asupra fenomenului literar contemporan.

Rolul unor critici şi istorici literari de prestigiu de talia lui Perpessicius a fost de o extremă importanţă în epoca dezvoltării literaturii noastre noi, contribuind în mare măsură la restabilirea unui echilibru valoric în creaţia literară românească. Studiile şi articolele sale ca, de pildă, *Locul lui Dimitrie Cantemir în literatura română*, *Proza literară a lui Eminescu*, *La centenarul lui Anton Pann*, *Ştefan Petică în lumina noilor manuscrise*, *Bogdan Petriceicu Hasdeu*, *Cuvînt pentru pomenirea lui Grigore Alexandrescu*, *Alecsandri în corespondenţă* etc. sînt exemple de reconsiderare critică a moştenirii literare.

Perpessicius ia chiar atitudine faţă de unele exagerări. Aşa se întîmplă, de pildă, în 1955, cînd scrie un adevărat studiu *Pe marginea unei antologii de poezie* de la origini pînă în prezent. Criticul nostru face o demonstraţie de erudiţie, indicînd carenţele cărţii mai ales în ceea ce priveşte poezia mai veche, ciuntită în virtutea principiului „realismului" şi „militantismului" expus în „cuvîntul editurii' cu care se deschide volumul, pentru că „mai la urma urmei, orice poezie izbutită e, prin definiţie, şi realistă şi militantă şi umană, aşa cum în pictură, de pildă, o natură moartă, un peisaj sau un portret sînt moduri numai ale aceleiaşi măiestrii a mînuirii desenului şi culorii" (*op. cit.*, p. 393). Poetul Perpessicius se întrista cînd se decreta — în sens depreciativ — că „o parte a poeziilor lui Dimitrie Anghel ar fi fost atinsă de morbul simbolist" (p. 392). Concluzia criticului este clară şi fermă : dacă *Antologia*, tipărită la E. S. P. L. A. în 1954, se poate mîndri cu unele restituiri, „echivalînd cu adevărate resurecţii, în schimb nenumăraţi sînt poeţii despre care n-ar fi greşit să se spună că au fost deposedaţi de unele din titlurile cele mai de preţ ale patrimoniului lor literar" (p. 401—402).

Perpessicius se ridica doar împotriva exagerărilor şi a falselor valori, promovînd în schimb, cu toată autoritatea sa, creaţia „progresistă", „socială", „politică" din trecut, atît de necesară avîntului revoluţionar al maselor din România. Studiile şi articolele *Instantanee din literatura anului 1848*, *George Baronzi şi poezia politică*, *Poeţii libertăţii*, *Caragiale militantul* etc... sînt concludente în această privinţă.

Criticul a întîmpinat cu multă căldură apariţia unor cărţi mai importante, care îmbogăţeau proza sau poezia contemporană. Citäm articolele despre Geo Bogza, Zaharia Stancu, E. Jebeleanu, Mihai Beniuc, Eugen Barbu, Titus Popovici, Aurel Rău, Mihu Dragomir, ş. a.

Geo Bogza este „un martor lucid şi activ al epocii sale", *Surîsul Hiroshimei* de Eugen Jebeleanu „nu e numai unul din impresionantele, dintre cenotafele cîte poeţii au ridicat, de-a lungul veacurilor, mulţimilor martire, dar şi pledoaria cea mai elocventă, cu care un poet cetăţean se prezintă la scaunul de judecată al noroadelor" (*Alte menţiuni...*, E. S. P. L. A., 1961, p. 313). Despre romanul *Şoseaua Nordului* de Eugen Barbu citim : „E, în romanul acesta, ceva mai mult decît o temă şi o construcţie cu elocvenţă realizate ; e timbrul unei experienţe de viaţă, în care s-au macercat toate ecourile anilor pe care-i povesteşte" (*op. cit.*, p. 412). În romanul *Setea* de Titus Popovici, pe care cronicarul îl găseşte „excepţional", Per-

pessicius admiră arta portretizării lui Mitru Moț și a Anei, dar felul cum „introduce în roman povestea prizonieratului lui Teodorescu, ni se pare, tehnicește, greșit" (p. 194).

Cîteva articole, așa-zise de bilanț, sînt interesante prin redistribuția unor valori, pentru că „bardul instantaneu este cerut de istorie. Multiplicația lui e în raport direct cu grandoarea evenimentului. Dar nu tot se realizează. Berangerii noștri au fost legiune, însă cine își mai amintește de toți?" (*Lirica și epica în anii puterii populare*, *op. cit.*, p. 201). Într-un asemenea articol, intitulat *Poeții cîntă Partidul*, Perpessicius scrie :„toată această continuă și armonioasă creație e opera unei minți luminate, ce conduce și veghează, ... și despre ea vorbesc poeții tuturor vîrstelor, potrivit harului și experienței lor personale. Pentru toți însă, Partidul a însemnat marea revelație a existenței lor, acela care le-a îndrumat pașii, le-a arătat cărarea ce urcă și i-a deprins să creadă, să muncească, să lupte" (p. 445).

Pentru deceniul al șaptelea, pe care îl străbatem, cele mai semnificative articole critice ale septuagenarului Perpessicius sînt *Lecturile intermitente* — culme a foiletonismului nostru literar. Cu o rară modestie, Perpessicius notează în articolul ce deschide acest ciclu, în „Gazeta literară" din 21 aprilie 1966 : „Iată autor și cărți, și evident sînt doar cîteva, căci altele au și intrat în scenă, iar alte atîtea freamătă în culise, ce adastă, solicită, someză. Din păcate, peisajul nostru sufletesc e altul, *Soarele pe zăpezi* despre care vorbește în așa de emoționante stihuri Camil Baltazar, și care pe el îl întinerește, e prea orbitor pentru noi. De aceea, în locul unor « lecturi întîrziate », cum ne gîndisem la început sau « întretăiate », (franțuzescul « entrecoupées », e poate mai propriu), cum vor fi în bună parte și acestea, vom intitula acest ciclu de însemnări, pentru caracterul lor improvizat în zigzag, pur și simplu : *Lecturi intermitente*". Rîndurile au și un anume dramatism, marele nostru contemporan angajîndu-se să-și risipească, la propriu, lumina sa mulțimilor de cititori care așteaptă, într-adevăr, săptămînă de săptămînă, cuvîntul său asupra mișcării literare actuale, cuvînt încărcat de prestigiul atîtor ani de trudă pe altarul muzelor.

În cele cincisprezece „lecturi" publicate, pînă în momentul redactării articolului nostru, autorul a cuprins aproape toate domeniile fenomenului literar contemporan : creația propriu-zisă, critica și istoria literară, reportajul, traducerile.

Curios însă, finul poet Perpessicius, în ciclul „lecturilor sale intermitente", nu s-a ocupat de nici unul din poeții tineri care fac atît de divers și efervescent domeniul poeziei noastre contemporane. Să fie oare o neîncredere în formulele încercate de tînăra noastră poezie, sau pur și simplu o așteptare pentru definitiva limpezire a unei personalități? Nu ne îndoim că părerea sa va fi pînă la urmă exprimată !

E posibil să ni se aducă argumentul că sîntem prea aproape de aceste bijuterii de critică literară, dar credem că niciodată talentul lui Perpessicius, de scriitor în primul rînd, nu s-a mai desfășurat cu asemenea eleganță. Arta criticului, despre care vorbeam la începutul acestui articol, se subtilizează și mai mult, alăturîndu-se aproape creației propriu-zise. Autorul creează adevărate peisaje literare de epocă pornind, de pildă, de la cărțile de istorie literară ale lui Ovidiu Papadima, Teodor Vîrgolici, Adrian Marino ș. a., ne farmecă cu „aducerile aminte" din copilărie și tinerețe, ne uimește cu erudiția sa, în special din cultura spațiului romanic. Arborescența frazei sale, care se acordă atît de bine spiritului latin al limbii noastre, se aseamănă cu

multitudinea fluierelor unei orgi, încercată, în stilul lor, de înaintași ca Odobescu sau Iorga. Uneori, o carte sau un scriitor nu e decît un pretext pentru un excursiu liric în lumea umbrelor trecutului. De pildă, într-un articol despre poeta ardeleană Maria Botiș-Ciobanu, ceea ce strălucește mirific e destrămarea fumului anilor petrecuți de Perpessicius ca profesor la liceul „Moise Nicoară" din Arad. „Cînd în drum spre « Moise Nicoară », treceam prin piața matinală, desfășurată pe Corso, garoafele din coșuri îmi vorbeau de Mamorele lui Francis Jammes, al cărui «Deuil des primevères » (« al aglicelor doliu » — mă consilia dicționarul botanic a lui Panțu) mă însoțea pretutindeni, și ale cărui elegii, îndeosebi aceea la moartea lui Albert Samain, mă ispiteau încă de atunci. Frunzele copacilor și Kato, mica maghiară ce atîta iubea băile de soare pe malurile Mureșului, se bronzaseră îndeajuns, o dată cu toamna, și într-o bună zi dibuiam într-un magazin parizian, poate « Lectures pour tous », la una din librăriile arădene, o notă despre noul premiu Goncourt, atribuit lui Marcel Proust, pentru « A l'ombre des jeunes filles en fleur », ce reînvia, ca scris, psihologismul lui Stendhal. Și cu această nouă descoperire, dezertam din Arad, promițîndu-mi delicii pe care le și realizam în vara următoare, cînd mă afundam sub umbra brazilor de pe Banta, din coasta Uioarei, cu Mureșul în vale, « în căutarea timpului pierdut », cu primele lui volume, și cu atît de caracteristicul lor tipar compact de la « Nouvelle Revue Française »" („Gazeta literară", 11 august 1966).

Cu analiza unei cărți de reportaj, *Brăila* de Petre Pintilie, ne deplasăm la celălalt pol sentimental al venerabilului nostru scriitor. „Ca printr-un ochian întors, mă revăd la vîrsta primei clase de liceu, în primii ani ai secolului acestuia, în bancă, în timp ce profesorul de geografie, aspru în aparență, Corneliu Gușeilă, explica longitudinea și latitudinea "(„Gazeta literară", 28 iulie 1966).

Memoria — acest cristal neprețuit al lui Perpessicius — acționează *involuntar*, încît analiza cărților contemporane capătă o încărcătură afectivă, atît de caracteristică. Arta conexiunilor și a corespondențelor este așa de bine stăpînită încît cu fiecare cronică ni se dezvăluie o lume organic închegată și un scriitor tînăr, de pildă, Ștefan Bănulescu este pus în relație cu un întreg domeniu al sensibilității artistice : I. L. Caragiale, M. Sadoveanu, Em. Bucuța, Gib Mihăescu, Mateiu Caragiale și... Eugen Ionescu. Nemăsurat de mult cîștigă fenomenul contemporan luminat de aceste faruri plasate meșteșugit, la locul potrivit. Articolul despre *Iarna bărbaților* începe, oarecum, neașteptat, prin referire la creația lui Eugen Ionescu — din care cronicarul văzuse de curînd *Scaunele*. Își amintește că în „Les Nouvelles Littéraires" — Gabriel Marcel și în „Le Figaro Littéraire" — François Mauriac vorbeau de „caracterul clinic" al ultimei piese a lui Ionescu, *Setea și foamea*, recent pusă în scenă la Paris. François Mauriac vorbea de „cazuri de psihiatrie", de „drumuri moarte" ale umanismului. Se trece apoi la analiza propriu-zisă a cărții. Numai printr-o simplă juxtapunere, autorul cronicii a subliniat *drumurile vii* ale umanismului creației tînărului scriitor. Perpessicius sugerează o serie de relații pe solul literaturii naționale. Astfel ni se vorbește de o deltă mai dramatică decît cea din *Țara de dincolo de negură*, de „atmosfera rafinat folclorică" din nuvela *Dropia*, ca în povestirile lui I. L. Caragiale, de aventurile haiducești din *Rusoaica* de Gib Mihăescu, de făpturile „plămădite în enigmă și poezie"

din *Craii de curte-veche*, de nocturnele practici păgîne, întîlnite și în nuvela *Legătura roșie* de Em. Bucuța, concretizîndu-ne în ce anume constă „rarul dar de nuvelist, de povestitor, de creator de legende a lui Ștefan Bănulescu". („Gazeta literară", 26 mai 1966).

Vorbeam mai sus de o memorie *involuntară* cu gîndul la Marcel Proust, care o opunea memoriei *raționale*, și ne întrebăm dacă nu se poate vorbi și de un proustianism al criticii literare. Oricum, sintaxa articulată cu digresiuni și dezvoltări imprevizibile, pentru a fi capabilă să primească multitudinea senzațiilor cu metamorfoza lor *intermitentă*, amintește de arta marelui prozator francez.

Opera lui Perpessicius va continua să crească, dar se poate afirma încă de acum că locul său între corifeii literaturii române actuale este asigurat pe deplin.

PERPESSICIUS ŞI FOLCLORUL

I. C. CHIŢIMIA

Ştiinţa valorează într-o măsură cît omul care o creează şi-i imprimă un „stil" personal, mai ales în domeniul umanistic. După multă vreme, contribuţiile se cristalizează în formule abstracte şi numele autorilor devin simboluri, dar în contemporaneitate creatorul sau savantul poartă ştiinţa în personalitatea şi ţinuta lui vizibilă. Ea singură poate fi în acest caz un elogiu al omului însuşi.

Întîmplarea a făcut ca să lucrez ani de zile aproape de acad. Perpessicius la Institutul de istorie literară, dar firea şi noblețea, cunoscute dinainte din cărţi şi din întîlnirea rară a persoanei, n-au suferit pentru mine nici o modificare. Omul se identifica perfect cu opera, intelectualul cu persoana fizică văzută în stradă sau la bibliotecă : delicat, interiorizat, modest. Aşa l-am văzut de la început şi aşa a rămas mereu pentru mine.

L-am văzut întîi pe cîmpul de luptă şi apoi chinuit pe pat de spital prin versurile din *Scut şi targă* (1926) şi, alăturîdu-l de alţi literaţi cu aceleaşi încercări, precum Camil Petrescu cu *Versuri* (1923), *Ultima noapte de dragoste, prima noapte de război* (1930), Cezar Petrescu cu *Întunecare* (1927) etc., i-am rînduit pe toţi în generaţia „de foc" a războiului prim mondial, cu urme în suflet şi în operă. L-am văzut apoi aievea în bibliotecă, cercetînd şi citind manuscrisele şi cărţile, cu pasiunea şi răbdarea umaniştilor medievali, porniţi în căutarea valorilor antichităţii, acoperite de straturile timpului. L-am văzut pe om şi umanist, perindat de la sensibilitatea poetică la cercetarea ştiinţifică aprofundată, sub acelaşi semn al dragostei de carte şi de „poezie".

N-am fost surprins atunci să aflu sub pana lui o bogată cultură literară şi umanistă, asociaţii de idei dintre cele mai diverse, mînuirea operelor şi numelor de la literatura antică pînă la literatura modernistă, cu o mare uşurinţă, în recenzii, eseuri, studii de critică şi istorie literară. Completările, înnoirile, datele exacte sînt revelatoare ca în articolele şi studiile despre *Samuil Micu Clain*[1], *George Baronzi şi poezia politică*[2], *Artur Enăşescu, un parnasian al boemei*[3], *Ştefan Petică în lumina noilor manu-*

[1] În Perpessicius, *Menţiuni de istoriografie literară şi folclor*, Bucureşti, 1957, p. 502 —524.
[2] *Ibidem*, p. 149 — 166.
[3] *Ibidem*, p. 17 — 27.

scrise [4] etc. Paginile despre Enășescu sînt de neînlocuit. În eseuri sau în studii de descifrare grea și adîncită (Eminescu), se descoperă și se pun în lumină straturi suprapuse de cultură și de idei, de imagini și de metafore.

Acad. Perpessicius este un umanist și umanist se dovedește și în problemele folclorului. Cunoscînd bine problemele folclorice, acad. Perpessicius nu le tratează „uscat", în circumscrierea lor izolată, ci în implicațiile lor largi în cultura umană, în întrepătrunderile de creație populară și de creație cultă, fie că este vorba de studii speciale de folcloristică sau de studii în adiacență cu folclorul. Sistemul acesta de valorificare a folclorului poate fi exemplificat cu oricare dintre contribuții.

Studiul *Iordache Golescu, lexicolog, folclorist și scriitor* [5] demonstrează cultura bogată și excelenta informație a autorului, care prezintă pe Golescu în complexitatea sa de cărturar și om de litere. Multe elemente lexicologice din *Condica limbii românești* a lui Iordache Golescu se referă la probleme de folclor și acad. Perpessicius nu le trece cu vederea. Din contră, le pune în legătură cu preocupările altor folcloriști români și stăruie asupra celor rare sau necunoscute (ca *borăcean — borăceni*), neluate încă în considerație de lingviști, sau asupra unor rituri, jocuri și distracții populare ca „drăgaica", „călușarii", „păpăruda", „brezaia", „geamala", care întregesc imaginile găsite în alte scrieri vechi. În legătură cu altă operă a lui Iordache Golescu, *Pilde, povățuiri și cuvinte adevărate și povești*, valorificată întîia oară de Al. Lambrior [6], autorul face din nou o demonstrație de exegeză, corectînd unele din amintirile lui G. Panu despre existența și circulația manuscrisului, dovedind în mod peremptoriu că însemnările de pe manuscris cu creion roșu sînt ale lui Eminescu și emendînd, în stil de specialist în paremiologie, comentariile eronate ale lui Iuliu Zanne [7] la proverbele inserate și discutate de Golescu în scrierea sa. Cu acest prilej, acad. Perpessicius poartă pe cititor, cu ajutorul unor proverbe, spre vremuri și opere antice, spre vremuri și scrieri vechi românești („Ori caftan pînă-n pămînt, ori șireangul de gît"), notează pe cele mai expresive („Vremea vinde paiele și nevoia le cumpără") sau cu un alt proverb, comentat interesant de Golescu („Cînd doctorii se plîng, lumea se înveselește), nu uită să amintească de „tagma dohtorilor" înfățișată de atîția scriitori, de la Marțial la Molière, Proust, Thomas Mann și Hortensia Papadat-Bengescu. În ce privește narațiunile, și ele cu o anecdotică foclorică, „potopul de la Argeș" este o pagină a lui Golescu de mare valoare descriptivă a dezastrului, remarcată și reprodusă *in extenso*, pentru prima dată, de acad. Perpessicius.

Lucrarea *Lazăr Șăineanu și folclorul* [8] este o prezentare exemplară a activității folcloristice a lui Șăineanu, integrată preocupărilor generale ale acestuia, folosindu-se, ca întotdeauna, o documentare temeinică. De data aceasta, problemele de folclor sînt puse în conexiune nu numai cu elemente de lexicologie și filologie, dar și cu fondul cărților populare, mai cu

---

[4] Perpessicius, *Mențiuni de istoriografie literară și folclor*, București, 1957, p. 134—148 (publicat prima dată în 1954 — în SCLF, III, 1954, p. 191 —197).

[5] Publicat în parte în SCLF, III, 1964, p. 27 — 38, studiul a apărut în întregime în *Mențiuni . . .*, p. 199 — 269.

[6] Al. Lambrior, *Literatura poporană. Pilde, povățuiri i cuvinte adevărate și povești, adunate de dumnealui Vornicul Iordachi Golescul*, în „Convorbiri literare", VIII, 1874, p. 66 — 83.

[7] Iuliu Zanne, *Proverbele românilor*, vol. VIII și IX.

[8] D. Panaitescu — Perpessicius, *Lazăr Șăineanu și folclorul*, în SCLF, IV, 1955, p. 27—47 ; reprodus în *Mențiuni . . .*, p. 348—385.

seamă în ce priveşte basmele şi teoriile asupra lor, întrepătrunderea între literatura „poporană" scrisă şi cea nescrisă, întrevăzută de Hasdeu. Elev al acestuia, L. Şăineanu a publicat în 1895 o lucrare, întinsă şi fundamentală la vremea respectivă, despre *Basmele române în comparaţiune cu legendele antice clasice şi în legătură cu basmele popoarelor învecinate şi ale tuturor popoarelor romanice*, care ridică probleme dintre cele mai variate, de la clasificare la circulaţie universală şi teoria originii basmelor, ceea ce dă prilej acad. Perpessicius să intervină nu o dată cu puncte de vedere şi completări sau observaţii critice, privind adunarea materialului şi metoda de lucru a autorului.

Creaţia lui Eminescu şi ediţia critică monumentală a operei acestuia fiind preocuparea de o viaţă întreagă a acad. Perpessicius, folclorul în percepţia de poet a lui Eminescu a devenit temă de îndelungate cercetări, ale căror roade sînt consemnate în vol. VI din *Opere*[9]. Geniul lui Eminescu a sublimat valorile folclorului românesc la esenţa caracteristicilor specifice şi în sensul acesta se străduieşte acad. Perpessicius să aducă lumini prin studierea a numeroase manuscrise, prin comentarii şi note, prin studiul introductiv, în care afirmă, pe bună dreptate, că „afară poate de Alecsandri, şi în orice caz mai cu temei decît despre acesta, numai despre Eminescu s-ar putea spune, pentru a folosi o formulă a lui Haşdeu, de la 1867, că şi-a nutrit întreaga fiinţă şi întreaga creaţie literară, ca şi literatura populară, din fîntînile purificate şi de continuu debit « ale unui instinct virginal»". Volumul respectiv arată modul de sublimă receptare a creaţiei populare, pe care poetul o considera de înaltă valoare artistică şi pe care a conservat-o şi şlefuit-o în manuscrisele sale cu sentimentul descoperirii unor filoane poetice de strălucirea aurului.

În ce priveşte culegerea de poezii populare a lui V. Alecsandri, acad. Perpessicius a respins în dese rînduri, cu hotărîre, blamul lansat împotriva poetului de Eliade Rădulescu, M. Schwarzfeld, Duiliu Zamifrescu, apreciind cum se cuvine meritele acestuia, precum o făcuseră B. P. Hasdeu, N. Iorga, Ovid Densusianu, luîndu-i apărarea, cu argumente filologice temeinice, şi în ce priveşte micile rezerve ale unor istorici literari[10].

Miorița este o capodoperă a poporului român, nu a lui Alecsandri, şi fondul ei străvechi a generat, în aprecierea acad. Perpessicius, *Baltagul* lui Mihail Sadoveanu, într-o altă viziune, fiind „unul din cele mai puternice şi mai originale poeme ale peisajului şi sufletului muntean, de la noi [...]"[11]. Astfel, acad. Perpessicius a fost încontinuu preocupat de sursele folclorice de inspiraţie ale scriitorilor români sau de materialele folclorice intrate în prelucrare şi a ajuns să intuiască, în mod critic, ce poate fi legătură organică între folclor şi creaţia cultă şi ce poate cădea în manierism sau chiar ridicol, dacă scriitorul se apropie numai formal de izvoarele de creaţie ale poporului[12].

---

[9] M. Eminescu, *Opere, VI. Literatura populară*, ediţie critică îngrijită de Perpessicius, Bucureşti, 1963, 756 p.

[10] Vezi Perpessicius, *Menţiuni . . .*, p. 278 şi 281 ; idem, *Alecssandri şi limba literară*, în Alte *menţiuni de istorie literară şi folclor* (II), Bucureşti, 1964, p. 32 şi urm.

[11] Perpessicius, *Menţiuni . . .*, p. 283 ; idem, *O glorie a literaturii româneşti contemporane: Mihail Sadoveanu*, în *Alte menţiuni . . .*, p. 208.

[12] Perpessicius, *Exagerări folclorice sau variaţiuni pe tema proletcultismului*, în *Menţiuni . . .*, p. 282 şi urm.

Publicarea unor asemenea autentice izvoare de poezie a fost întîmpinată de obicei cu căldura și interesul celui care ia cunoștință de noi culegeri, după cum au fost întîmpinate, de exemplu, cele două volume cu titlul *Folclor din Transilvania* (1962)[13], în redacția lui Ioan Șerb, cuprinzînd diverse culegeri inedite de poezie populară, din care acad. Perpessicius citează cu satisfacție imagini semnificative și uneori superbe din registrul liric al poporului român, făcînd apropieri cu diferite motive — între ele și de literatură universală — sau încercînd să circumscrie, pe baza noilor materiale, aria culegerii efectuate de M. Eminescu, și ea se pare tot transilvăneană. Există, așadar, o continuă efervescență folclorică în cercetarea și scrisul acad. Perpessicius.

Preocupările sale nu se limitează însă numai la folclorul contemporan sau al epocii moderne, ci ating elemente vechi folclorice, imprimate în diverse texte scrise sau cărți populare. În acest sens, cînd, pe lîngă alte opere ale lui Anton Pann, este luat în considerație *Erotocritul* acestuia, transpunere după opera lui Dionisie Fotino [14], nu numai că acad. Perpessicius reface istoricul acestei cărți populare, a cărei sursă în romanul francez medieval *Paris et Vienne* a descoperit-o N. Cartojan, dar el distinge în structura versurilor, cu un ochi de folclorist expert, elemente de folclor autentic românesc, apropiate de ceea ce conțin „Vicleimul", irmoasele sau cîntecele de lume, punct de vedere întru totul convingător, prin exemplele citate. Aceeași erudiție apare și în considerațiile din același articol, despre apologul medieval *Condemnatio uvae*, ajuns la noi sub numele *Osîndirea strugurelui* și studiat de diverși specialiști. Dominarea elementelor de cultură veche și folclor se remarcă și din studiul consacrat lui Samuil Micu Clain [15], în opera căruia (*Acatistul* din 1801) acad. Perpessicius a identificat întîia oară traducerea imnului lui Jacopone da Todi, *Stabat Mater dolorosa*, sub titlul *Cîntarea jalnică către prea sfînta de Dumnezeu Născătoarea*:

Sta Maica cu jele plîngînd
Lîngă cruce mult lăcrămînd
Cînd Fiul se răstignea [. . .]

Stabat Mater dolorosa
Juxta crucem lacrymos
Dum pendebat Filius[...]

Acest imn intrat, de altfel, între cîntecele de stea, a fost inserat de Anton Pann în *Versuri muzicești ce se cîntă la Nașterea Mîntuitorului* (1830): *Jalea Maicii Domnului* [16], pe care N. Cartojan a identificat-o, de asemenea, cu imnul lui Jacopone da Todi și a presupus numai că a intrat în folclorul românesc prin contactul românilor din Transilvania cu Roma (*Cărtile populare în literatura românească*, II, 208). Acad. Perpessicius a descoperit, deci, un asemenea reflex chiar în opera lui Samuil Micu.

În general privind lucrurile, acad. Perpessicius, prin cultura și stilul său științific, este prezent temperamental în opera sa, inclusiv cea folcloristică, imprimîndu-i o anumită incantație literară și un suflu de viață

---

[13] Vezi Perpessicius, *Alte mențiuni* . . . , p. 182—199.

[14] Acad. D. Panaitescu-Perpessicius, *La centenarul lui Anton Pann*, în „Limbă și literatură", I, 1955, p. 253—272; reprodus în *Mențiunii* . . ., p. 444 — 477.

[15] Perpessicius, *Samuil Micu Clain*, în *Mențiuni* . . . , p. 502—524.

[16] Prima strofă sună astfel:

Sta Maica amar plîngînd,
Lîngă cruce lăcrămînd,
Pre Fiul în chin văzînd [. . .].

mai intens. Personalităţile despre care vorbeşte sau pe care le zugrăveşte nu sînt pînze reci, ci figuri prinse de pulsaţiile inimii sale, cărora le face generos transfuzie de vitalitate şi rămîn, peste vreme, vii în amintire. Rîndurile care încheie un excelent articol despre B. P. Hasdeu sînt din acest punct de vedere elocvente şi definesc atît portretul acestuia, cît şi portretul autorului însuşi :

„Atent la indiferent ce fapt de cultură, pasionat în cele mai mici ca şi în cele mari, alternînd gravitatea studiilor de vastă amploare cu epigrama ghiduşă sau capcana abil întinsă inatenţiei unui adversar, Haşdeu a lăsat despre sine imaginea unei personalităţi vrăjitoreşti, proteice, pitorească şi încîntătoare, a unui Faust adîncit în meditaţii fecunde, dublat de un ingenios şi neastîmpărat Mephisto. Este imaginea ce mi s-a impus încă de la întîii paşi ai iniţierii în tainele istoriografiei literare, din vremea aceea de demult (*vai Postume, Postume, cum mai trec anii !*), de cînd tînăr învăţăcel urcam scările spre unica mică sală de lectură din vechea clădire a Bibliotecii Academiei. Veghiat de spiritele lui familiare, modestul sanctuar îşi aştepta dis-de-dimineaţă ucenicii. Intram, şi pe ferestrele din faţă mă inunda lumina matutină, răsfrîntă în turla bisericii de peste drum. La stînga, pe dulapul cu enciclopedii masive, adus de-un umăr, cu nelipsitu-i rictus din binecunoscutul ghips al lui Houdon, trona Voltaire. La dreapta, deasupra rafturilor înţesate de clasici şi de tratate de lexicologie, cufundat în planuri urieşeşti şi-n speculaţii transcendente, vrăjea chipul de mag abscons al lui Haşdeu. Mă-nfioram ca-n faţa unei guri de tunel, către un ţinut misterios, ispititor şi temut, totdeodată. Dar soarele răzbea printre nourii de argint şi un brusc fascicol de lumină transfigura cu magica-i baghetă rembrandtianul portret, prefăcîndu-l într-un stîlp de văpaie orbitoare. Imaginea aceasta mă domină şi astăzi. Columnă, pe cît de ornamentală pe atîta de solidă, a Partenonului ştiinţei româneşti, astfel este şi aşa va rămînea pentru veşnicie Haşdeu în istoria culturii româneşti" [17].

Este aci nu numai un porteret, dar şi un autoportret, care prezintă sensibilitatea autorului, modul de a trăi şi a-şi însuşi elementele de cultură şi artă, chipul în care concepe omagierea marilor personalităţi ale ştiinţei şi culturii româneşti. În acelaşi articol, ca şi în alte studii, Hasdeu este privit şi sub raportul contribuţiilor în domeniul folclorului sau al cărţilor populare, care nu ar putea fi evitate într-un studiu sintetic despre aceasta.

Sectorul cercetărilor folcloristice din activitatea acad. Perpessicius pune în lumină aceeaşi pasiune şi aceeaşi vibraţie lirică discretă, remarcate în general în munca sa intelectuală.

[17] Perpessicius, *Bogdan Petriceicu Haşdeu*, în *Menţiuni* . . . , p. 552.

PERPESSICIUS, POETUL

TEODOR VÎRGOLICI

Dacă încercăm să-l situăm pe Perpessicius într-o familie scriitoricească, în cadrul literaturii române, credem că nu greşim aşezîndu-l, pe un loc bine definit, în galeria cărturarilor şi creatorilor polivalenţi, de multilaterală efervescenţă şi realizare spirituală, galerie care numără pe Ion Heliade Rădulescu şi B. P. Hasdeu, pe Nicolae Iorga şi Ovid Densusianu, pe G. Călinescu şi Tudor Vianu, lîngă care am putea cita şi alte strălucite nume. În îndelungata şi rodnica sa activitate literară, pe care o desfăşoară de peste cinci decenii şi o sporeşte continuu, Perpessicius şi-a dobîndit un binemeritat prestigiu nu numai ca critic şi istoric literar, ci şi ca poet, prozator liric, publicist, memorialist, traducător. Toate aceste domenii ale creaţiei artistice au fost ilustrate de Perpessicius cu scrieri, dacă nu egale din punct de vedere cantitativ, reprezentative însă sub raport valoric, scrieri care, pe de o parte, s-au corelat într-o armonioasă sinteză şi au configurat o personalitate creatoare cu evidente virtuţi de originalitate, iar pe de altă parte au marcat momente de reală însemnătate, inextricabil integrate în evoluţia literaturii române din veacul pe care-l trăim.

Asemeni lui G. Călinescu, Tudor Vianu, Vladimir Streinu, Ovidiu Papadima, a căror individualitate s-a definit în primul rînd în domeniul criticii şi istoriei literare, Perpessicius a pătruns în zona literelor româneşti prin intermediul poeziei. Deşi s-a mărturisit mai mult în tinereţe ca fervent admirator al muzelor, totuşi niciodată n-a încetat să aspire la cununa lor, în ciuda unor largi intermitenţe de ordin pulbicistic. În 1932, Pompiliu Constantinescu nu greşea cînd afirma că Perpessicius „posedă în sine un trubadur fără vîrstă". Într-adevăr, după un deceniu de la apariţia ultimului volum de versuri, cînd ipostaza dominantă a personalităţii sale era aceea de critic şi istoric literar, Perpessicius se reafirmă ca poet, prin *Versuri albe pentru legile naturii* (1942), *Pe pajiştea lui Akademos* (1943) etc., iar peste încă două decenii, în paginile „Gazetei literare" (1966), cu poeme din ciclul *Provinciale*, închinate Brăilei natale, bătrînului port cu arome de salcîmi şi atmosferă de baladă, în care şi-a mistuit sufletul şi trupul Chira Chiralina. Dealtfel, prin întreaga sa operă de critică literară Perpesscius s-a dovedit a fi un temperament prin excelenţă liric, învederat în emotivitatea cu care s-a aplecat asupra oricărei cărţi, în sensibilitatea şi finеţea

REV. IST. TEORIE LIT., T. 16, NR. 1, P. 67–76, BUCUREŞTI, 1967

cu care a întreprins analizele, dar mai ales în stilul de elegantă și rafinată substanță metaforică, străbătut de subtile vibrații, bogat în nuanțe cromatice, în fraze melopeice, de o cuceritoare savoare și putere de sugerare.

Cultivînd poezia încă din adolescență, din anii de liceu, Perpessicius nu s-a grăbit să încredințeze tiparului stihurile sale. Debutul publicistic și-l face în primul an de facultate, însă cu o scriere în proză, cu schița *Omida*, o replică la volumul *Din lumea celor cari nu cuvîntă* al lui Emil Gîrleanu. Schița, semnată cu pseudonimul Victor Pribeagu, a apărut în revista brăileană „Flori de cîmp", în nr. 5, din 20 iulie 1911. Abia peste doi ani, în revista „Versuri și proză" a lui I.M. Rașcu, în nr. 7—8, din aprilie 1913, publică cea dintîi poezie, intitulată *Reminiscență*, semnată de data aceasta cu pseudonimul D. Pandara, o vagă anagramă a numelui adevărat Dumitru Panaitescu. Poezia, nereprodusă în nici unul din volumele sale, era expresia unei suave și melancolice idile, transpusă prin simbolurile atît de caracteristice peisajului din urbea natală :

Mai știi, Alice, cînd înfloriseră salcîmii ?
Era în primăvară, prin april,
Cutreierau tiptil
Parfumurile-n mersul rîmii
Și marea-albastră-cerul, undele și le mișca.
Salcîmii înfloriți păreau un ciclu de galere
Pornite-n doruri efemere
De vîntul serii care pînzele umfla...
Și de pe bordul lor-năframe albe fluturate —
Buchetele de flori,
De-atîtea ori
Ne salutau din vîrful crengilor, ca niște mîni mișcate,
Și ne chemau să ne-mbarcăm cît mai e timp.
Dar tu tăceai, ca o statue așezată-n radă...
Era pe-atuncea în april
Și cîte-o floare, de prin pomi, se scutura din timp în timp...
Te-aș fi urmat ca un copil...
...Dar ai tăcut... și-n urmă florile s-au scuturat... grămadă.

Versurile, cu discrete acorduri simboliste, cu o reală fluență lirică și putere de sugerare, revelau un poet stăpîn pe mijloacele sale, care ar fi putut păși dezinvolt și încrezător în sine, pe poarta Parnasului. Așa cum atestă datările unor poezii publicate ulterior, tînărul poet șlefuia însă cu migală și răbdare stihurile sale, așteptînd prilejul fericit să se afirme nu ca o promisiune de viitor, ci ca o prezență certă în peisajul liric al vremii. Ceea ce s-a și întîmplat. Cînd Tudor Arghezi și Gala Galaction scot revista „Cronica", în 1915, poetul se decide să iasă din anonimat, atrăgînd îndată atenția asupra sa. În „Cronica", nr. 45, din 20 decembrie 1915, la rubrica de „Corespondență", semnată de Gala Galaction, i se dădea acest răspuns : „*Perpessicius, Brăila* — Mi se pare că e izbutită. Și cred că ți se cuvine mai mult decît două rînduri de corespondență. La revedere, în numărul viitor". Într-adevăr, în nr. 46, din 26 decembrie 1915, avînd de naș literar pe Gala Galaction, poetul brăilean își inaugurează destinul liric prin poemul *Ad provinciales, meum in Gretchen amorem, spernentes*, semnînd pentru prima dată cu pseudonimul Perpessicius, cu care va fi consacrat în litera-

tura română. Acest pseudonim nu a fost adoptat, aşadar, după ce scriitorul a fost rănit în timpul primului război mondial, în luptele de pe colina Muratan, cînd, la 13 octombrie 1916, un glonte dum-dum i-a nimicit mîna dreaptă ce n-a mai putut fi salvată decît prin rezecţia cotului, făcută de medicul francez Dufrèche. Originea pseudonimului ne-a destăinuit-o recent însuşi scriitorul: „Pseudonimul meu, rămas neînţeles pentru multă lume şi care, mai ales la început, mi-a căşunat unele neajunsuri, s-a născut dintr-un dicţionar. El nu este legat de invaliditatea de care am fost izbit în timpul primului război mondial, fiind anterior acesteia. Ca student, lucrasem pentru premiul *Hilel*, împreună cu poetul Constantin Stoica, la traducerea unor texte din latineşte în româneşte, lucru care a făcut necesară o consultare mai insistentă a dicţionarului, şi astfel am dat peste rădăcina cuvîntului Perpessicius, care înseamnază «cel dedat cu suferinţa », copleşit de durere adică, pe care l-am adoptat ca nume literar" [1].

După ce „Cronica" îşi încetează apariţia, în 1916, Perpessicius devine colaboratorul de frunte al mai multor publicaţii literare ale vremii, făcînd cunoscute şi versurile scrise în anii anteriori. Primul său volum de poezii, *Scut şi targă*, a apărut în 1926, iar cel de-al doilea, *Itinerar sentimental*, în 1932.

Poezia lui Perpessicius, atît din faza iniţială, a formării, cît şi din faza cristalizării şi substanţializării ei, aparţine epocii în care literatura română simte pulsaţia unor noi orientări şi tendinţe estetice, în direcţia simbolismului şi, în genere, a modernismului, îndeosebi după primul război mondial. În mod explicabil, prin prezenţa sa în contemporaneitate, poetul nu rămîne străin de aceste impulsuri înnoitoare. Discipol al lui Ovid Densusianu, promotorul „curentului nou", simbolist, de la „Viaţa nouă" (pe care-l avea şi profesor la facultatea de litere), atras de revista „Versuri şi proză" a lui I. M. Raşcu, susţinătoare şi ea a „curentului nou", frecventînd, în acelaşi sens, operele unor poeţi ca Baudelaire, Jules Lafargue, Francis Jammes, Paul Fort, Henry de Régnier, Verhaeren etc., din care realizează admirabile tălmăciri în limba română, Perpessicius devine receptiv la transformările şi îmbogăţirile produse în climatul liric al vremii. Spre deosebire însă de mulţi confraţi de generaţie, care se plasează total pe poziţiile noilor îndrumări estetice, unii dintre ei ajungînd chiar şi la forme excesive în direcţia modernismului, Perpessicius păstrează un echilibru, salutar pentru substanţa de idei şi originalitatea mijloacelor de expresie ale liricii sale. Dacă îl raportăm la simbolism, trebuie îndată să facem o disociere clară şi să precizăm că, asemeni lui Dimitrie Anghel, de pildă, este un simbolist *sui generis*, cu o distinctă notă particulară. Străin de orice evazionism şi exotism, evitînd formulările criptice, noţiunile abstracte şi sugestiile vagi, Perpessicius a utilizat simbolurile numai ca mijloace de a se exprima metaforic, proiectîndu-le permanent în sfera realului, legîndu-le indisolubil de împrejurări şi stări sufleteşti trăite nemijlocit. Aşa cum însuşi mărturiseşte, lirica sa este „biografică prin excelenţă", a izvorît „din stricta realitate", ceea ce i-a asigurat o sporită putere de emoţionare, un înalt grad de autenticitate.

Afirmaţia poetului se verifică practic prin toate versurile sale, dar îndeosebi prin cele din întîiul său volum *Scut şi targă*. Comentîndu-l, la

[1] Vasile Netea, *Convorbiri cu Perpessicius*, în „Gazeta literară" an. XIII, nr. 42,20 octombrie 1966, p. 2.

apariție, în „Cetatea literară", nr. 9—10, din iulie 1926, Camil Petrescu spunea, pe bună dreptate, că „rareori un volum de poezii e atît de personal ca *Scut și targă*". Aproape în totalitatea lui, volumul reprezintă, în esență, un emoționant jurnal de război. Nu numai conținutul poeziilor, ci și datările și localizările ce le poartă, la sfîrșit, fiecare în parte, ne reconstituie etapele vieții poetului, parcurse în timpul primei conflagrații mondiale, începînd cu plecarea pe front, din orașul natal, continuînd cu episoadele existenței dramatice ulterioare, cu momentul dureros al rănirii, cu peregrinarea prin spitale și pînă la claustrarea în convalescență. Aceste detalii, oarecum exterioare și generale, nu sînt însă elementele principale care asigură nota atît de personală a volumului *Scut și targă*, despre care vorbea Camil Petrescu. Evocînd participarea sa la război, Perpessicius nu a mers pe linia comună a descrierii faptului brut, în sine, nu a căutat să înfățișeze încleștarea propriu-zisă a luptei, nu a pus accentul pe eroic, sub aspectele lui sublime sau tragice. Mai mult, a evitat complet tonul grandilocvent, retoric, discursivitățile patriotarde. Așa se explică de ce l-a înțeles atît de bine Camil Petrescu, autor și el al unui ciclu de poezii de război la fel de străine de aceste locuri comune și excese, remarcabile sub latura revelării sentimentului de umanitate.

Înrudite ca viziune, poeziile lui Perpessicius se deosebesc însă, prin factură și substanță, de cele ale lui Camil Petrescu. În cronica literară pe care i-a închinat-o volumului *Scut și targă*, în „Sburătorul" nr. 4, din iunie 1926, Vladimir Streinu delimita judicios trăsăturile particulare ale versurilor de război datorate celor doi poeți, arătînd că, în comparație cu Camil Petrescu, care apare „patetic și realist", Perpessicius este „mai puțin grav, dar și mai liric". Într-adevăr, poeziile de război ale lui Perpessicius sînt prin excelență lirice, însă lirismul lor este inifinit depărtat de orice melodramatism, de edulcorarea sentimentalistă. Exteriorizîndu-și drama personală, poetul nu recurge la tonul elegiac, de lamentație, ci face din drama intimă un simbol de umanitate ultragiată.

Lirica de război a lui Perpessicius este întîi de toate o confesiune intimă, o expresie a vieții și trăirilor interioare, proiectate pe fundalul unor realități dramatice. În aceasta constă nota ei particulară, originală. Este o lirică de atmosferă, de notații, exprimînd, cu simplitate și autenticitate, stări sufletești, senzații, emoții, meditații și rememorări, reacții de ordin spiritual. Izvorîte din peisajul interior al poetului, din structura și trăirile sale intime, aceste exteriorizări lirice nu abdică însă în intimism, în egocentrism, ci depășesc cadrul strîmt al unei experiențe individuale, căpătînd valori simbolice, cu putere de sugerare generalizatoare. Adesea ele sînt străbătute de o melancolie reținută, cu rezonanțe grave, disimulate de poet cu discreție și finețe, printr-o ironie sentimentală, sesizabilă nu atît în cuvinte și expresii, cît în atitudine. Meritul liricii lui Perpessicius, spunea E. Lovinescu, „stă în noutatea notației".

Pentru a sugera atmosfera și stările lăuntrice, Perpessicius apelează adesea la simboluri mitologice. Plecarea pe front, din portul Brăila, este asemuită trecerii peste rîul Styx, în lumea neființei, plătind vamă lui Caron, luntrașul celor morți :

> Caron a dat semnalul de dezlegat odgoane ;
> Ci șlepurile toate, desprinse de pontoane,

La cheiu tot mai ezită, în legănări uşoare,
Ca racla peste care, nainte de-ngropare,
Se-asvîrle-n deznădejde, o mamă sau o soră...
Din sălciile bălţii, din coapsa de vapoară
De-a lungul căror trecem, amurgul se strecoară
În sufletele noastre. Cum stăm pierduţi pe punte
În boarea rece care ne mîngîie pe frunte,
Simţim o adiere de noapte prematură.
Genunile lui Dite îşi cască neagra gură
Şi chiparoşi funebri se-nalţă peste ape.
Izbind, în şlep, talazuri se străduiesc să sape
O groapă-n unda neagră, în timp ce visul care
Soseşte pe mireasma de flori de la plecare
Ne mînă, pe cărarea cu veşnice grădine,
Spre ţărmul de-a pururi al tristei Proserpine.
(*Pe Styx*)

Plecarea la război sădeşte în sufletul poetului senzaţia dureroasă a desprinderii din lumea celor vii, senzaţie care capătă o amploare şi o intensitate din ce în ce mai mare, devenind apăsătoare. Gradaţia ei este în raport direct cu etapele parcurse, menţionate în datările şi localizările poeziilor. Temperament liric, de o acută sensibilitate şi delicateţe sufletească, poetul măreşte proporţiile oricărui element exterior care-i vulnerează fragila lui afectivitate, privindu-l printr-o viziune neobişnuită. Noaptea, pe şlepul care transportă trupa, stă de veghe, cu sufletul neliniştit, avînd luna drept călăuză :

Plutea pe apă luna, de valuri tremurată,
Împărtăşind pe unde corola-i desfoiată.
Plutea-naintea prorei, tăcuta călăuză,
Iluminînd cărarea cu trupu-i de meduză,
Punea pe valuri creste de-argint — prelungi surdine —
Înăbuşind viltoarea, ascunselor destine
Şi întinzînd pe punte pologul ei de vise.

În momentul în care luna dispare însă după nori, poetul are senzaţia unei trădări, din care nu se mai poate salva :

Eram vînduţi... şi-n calmul destinderii depline
Întrezării deodată cum pierdem aurora,
Cum apucăm canalul şi alunecăm cu prora
Prin neaua luminoasă a nesfîrşitei ierne
Spre hruba de-ntuneric a nopţilor eterne.
(*Călăuza*)

Perpessicius este, ca poet, un senzitiv, dublat de un imaginativ. Stările sufleteşti de pe front, izvorîte „din stricta realitate", sînt exteriorizate cu vibraţie emotivă copleşitoare. Realităţile înconjurătoare îi provoacă senzaţii grave :

Plouă peste foile de cort
Şi din ele picură-n tranşee,
Îngînînd o tristă melopee
Pentru sufletu-mi ce azi e mort.

Peste toată zarea s-a întins
Un zăbranic nesfîrșit de doliu ;
Cine oare-a pregătit linţoliu
Și anume pentru care ins ?

Sufletu-mi e mort și amintiri
Nu-mpletesc coroană funerară,
Singure șrapnelele presară
Peste el exotici trandafiri.

(*Septembrie*)

Tragismul războiului nu este înfățișat în mod clamoros, ci cu discreție și melancolie profundă, senzațiile și stările sufletești ale poetului, reacția sa în fața dezastrului uman fiind sugerate cu ajutorul simbolurilor. În multe din poeziile sale, Perpessicius asociază natura la suferințele oamenilor, o contopește cu soarta lor :

Scînteind sub Ursa-Mică, ghiolul de argint e-un clopot
Care-nchide, ca-ntr-o seră, flora stelelor polare
Ce-nfloresc spontane sub al grindinei de gloanțe ropot
Cînd, pe văi, durează noaptea, umbrele-i de apărare.

Florile de pe cîmpie, le cosesc mitraliere
Și cu sucurile scurse spală rănile mortale
De eroi căzuți în tină ca și simple efemere,
Ce adorm de veci pe-o floare, îngropîndu-se-n petale.

Singură, în tot cuprinsul, flora stelelor polare
Înflorind spontan din ghiolul de argint ca dintr-o seră,
Scutură multiple jerbe și coroane funerare
Peste flori și peste oameni secerați de mitralieră.

(*Flora stelelor polare*)

Ca poet senzitiv, dublat de un imaginativ, care cultivă o poezie de notație, de atmosferă, prin intermediul simbolurilor, ca mijloace de sugerare mai pregnantă, Perpessicius convertește adesea realitățile dure ale războiului în metafore și imagini de natură lirică, ce pot fi detașate din context și considerate, prin aparența lor, pitorești în sine. Am putea cita, spre exemplificare, admirabila poezie *Gravura de pe calendar*, alcătuită din contraste, raportînd întregul șir de dezastre la impasibila figură a unei grațioase fecioare, de pe calendarul rătăcit bizar pe un perete de tranșee. Aici, poetul spune că șrapnelele se desfăceau deasupra cîmpului de luptă :

Cu eleganța mîinilor frumoase de fecioare
Ce-mprăștie peste soldații ce pornesc la lupte
Flori din balcoane.

La fel procedează și într-o altă remarcabilă poezie, *Pe Calfa-Dere, toamna . . .*, ce pare a fi mai mult un pastel decît un episod de război :

Spre miazăzi balonul captiv, ca o corolă
De salvie învoaltă, și-a prins observatorul,
Ce-n plin polen de soare culege tot decorul,
În timp ce sparg șrapnele și-i pun aureolă.

Spre sud trec cei din urmă cocori din țara noastră,
Mișcînd pe zări de sînge cernite baniere,
Plutesc în tactul toamnei ritmat de mitraliere,
Spre țări mai călduroase, cu-o zare mai albastră.

Departe-un stol de grauri drotează, leneș, zarea,
Ce se-nfioară-asemeni cu strunele pe harpă
Un altul se-ncovoaie — fluidică eșarpă —
Ce-n calda lui mătase susține înserarea.

Lirica de război a lui Perpessicius nu e monocordă, pentru că nici senzațiile, stările sufletești, mișcările lăuntrice și reacțiile sale nu sînt mereu aceleași. Este adevărat, nota dominantă a poeziilor din *Scut și targă* este cea melancolică, de neliniște, de tulburător dramatism. La poeziile citate pînă acum, în acest sens, am mai putea adăuga *Ninge-afară, ninge și în mine . . .*, *Mater dolorosa*, *Popas la Muratan*, *Brancardier* și altele. Adesea însă poetul izbutește să-și înfrîngă melancolia și neliniștea, mărturisindu-și o latură a sufletului său funciar optimistă, lucidă, mai bărbătească în fața tragismului. Edificatoare sînt, în această privință, tocmai versurile de spital, cînd poetul putea lesne să cadă pradă sentimentului de zădărnicie a vieții prin multilarea ființei sale fizice. Aici, Perpessicius, introduce, în modul cel mai evident, una din atitudinile caracteristice liricii sale, și anume ironia, ca formă sinceră de manifestare a complexității reacțiilor lăuntrice :

Florilor multicolore de hîrtie
Așezate la fereastra de spital,
Soarele de iarnă le prescrie,
Un surîs perpetuu-funeral.

Înșilor cu ochii-n bagdadie
Și cu sufletul pe buze de chloral,
Soarele le împrumută-o veselie
Falsă, de priveghi extrem-banal.

Totu-i aranjat de comedie ;
Nu lipsește-acestui ceremonial
Decît moartea care întîrzie
Să apară-n tristul ei final.

(*Spital II*)

Înclinația spre ironie nu a servit însă întotdeuna numai ca antidot sau element de auto-cenzură a unor senzații și stări sufletești personale, ci a fost investită uneori și cu funcție socială. În poezia *Zi istorică*, descriind vizita reginei la Brăila, în 1916, Perpessicius transformă ironia în satiră caustică, dezvăluind ipocrizia filantropismului monarhic, contrastul flagrant dintre fastul primirii oficiale și mizeria întristătoare a populației :

Sunt toți oficialii gătiți de sărbătoare ;
Maghernițele toate-s cu tricolor pe ele ;
Vapoarele din radă au arborat drapele
Căci vine azi regina să-mpartă ajutoare...

La 5 sosește yachtul în port și-apoi cortegiul
Se-ndreaptă spre tribuna din parc și suverana
Împarte-o oră-ntreagă : la toți alină rana.

Şi pruncilor de ţiţă le dă cîte-o fondantă.
La 6 e la gară. — S-a terminat arpegiul,
Iar tîrgul se răsfaţă-n mizeria constantă.

O şi mai mare prezenţă are ironia cu finalitate socială în cel de-al doilea volum de poezii al lui Perpessicius, *Itinerar sentimental*. Unele poezii ca *În restaurantul gării* şi *Pro domo, Domino suo, gratias*, au aspect de cronici rimate, amintind pe cele ale lui G. Topîrceanu şi ale lui D. Anghel şi Şt. O. Iosif din *Caleidoscopul lui A. Mirea*. Spre exemplu, cea de-a doua prezintă în aceeaşi manieră satisfacţia poetului de a fi obţinut, după multe tribulaţii şi alergături de ordin administrativ, un post de profesor în Transilvania, la încheierea păcii :

Îţi mulţumesc, o ! Doamne, că-n fine am o casă !
Că s-a sfîrşit calvarul şi pot să intru-n clasă
Cu-o faţă mai senină, cu zîmbetul amabil
Al omului ce are un domiciliu stabil.

O altă poezie, *Distihuri pentru Ixion*, are însă un caracter mai virulent, ascuţişul ei îndreptîndu-se asupra îmbogăţiţilor şi profitorilor cinici de pe urma războiului.

Diferite ca substanţă şi semnificaţii de poeziile din *Scut şi targă*, cele cuprinse în *Itinerar sentimental* se aseamănă totuşi prin aceeaşi modalitate lirică. Ele sînt, în esenţă, tot poezii de notaţie, de atmosferă, dînd expresie stărilor emotive ale poetului cu spontaneitate şi prospeţime, punctul de pornire al inspiraţiei fiind o trăire nemijlocită, un eveniment cotidian, o impresie de lectură, o reminiscenţă din frecventarea simbolurilor mitologice, o imagine din natură, un obiect de interior casnic, o rememorare autobiografică etc. În *Itinerar sentimental*, Perpessicius face şi mai mult dovada unei sensibilităţi acute, a unui suflet delicat şi a unei fineţi de seismograf, excelînd în sesizarea şi reliefarea detaliilor elocvente, capabile să sugereze un întreg univers lăuntric. Meritul său, în direcţia unei subtile şi rafinate exprimări artistice, este cu atît mai mare cu cît comunicarea emoţiilor se realizează în mod frecvent prin poezii succinte, de condensată substanţă lirică, străbătute însă de un încîntător fluid melodic.

Şi în poeziile din *Itinerar sentimental* Perpessicius se dezvăluie a fi un senzitiv şi un imaginativ, cu o viziune prin excelenţă metaforică, felurit nuanţată. Dintre poeziile erotice, care au cea mai mare pondere în acest volum, e de ajuns să citäm *De-ar mai cădea o stea . . .*, interesantă şi emoţionantă totodată prin perspectiva astrală atribuită de poet iubirii sale pămîntene :

Iubirea noastră s-a născut
În nopţile cînd au căzut
Din cer nenumărate stele,
Ca lungi şiraguri de mărgele.

Iubirea noastră a crescut
Cînd frunza toată a căzut
Cînd trist cîntau, pe tinichele,
Tot, picături de ploaie, grele.

Vezi, Fatma, cînd abea năştea
Iubirea noastră, orice stea
Ne-nveselea, din cer, căzînd.

Dar azi cînd ne iubim şi cînd
De vînt orice copac se frînge,
De-ar mai cădea o stea, am plînge.

Poet senzitiv, cu o mare disponibilitate sufletească pentru ceea ce este frumos şi pur în realitatea înconjurătoare, Perpessicius, ca şi Dimitrie Anghel, a închinat florilor versuri de o splendidă şi graţioasă savoare. Înzestrîndu-le cu atribute umane, le descifrează, metaforic, sensurile şi dramele ascunse ale tăcutei lor existenţe :

Tot timpul tac. Întîmplător la ele
Cumva privirea de-ţi arunci în treacăt,
Atente, vezi, cum te priveau extatic
Şi cum le pare rău c-au fost surprinse.

Cînd gîndu-ţi zboară-aiurea şi le uită
Sunt triste şi le prinde-un dor de moarte,
Întind spre tine buze iertătoare
Şi-n taină sufăr şi-n răstimp oftează.

Tînjesc şi pier cu fiecare clipă,
Tot mai adînc şi-ngroapă rana-n ele
— O cicatrice-abia de mai persistă —
Si mor, cum au venit, pe nesimţite.
(*Versuri albe pentru flori*)

Asemeni lui Jean Bart, în proză, Perpessicius este, în poezie, cel mai autentic reprezentat al pastelului liric danubian. Dacă în poezii ca *Pe Styx* şi *Călăuza*, din *Scut şi targă*, imaginea portului şi a Dunării era subsumată neliniştei sufleteşti provocate de plecarea pe front, în schimb, în poezii ca *Jurnal de port*, *Soartă* etc., din *Itinerar sentimental*, această imagine se conturează ca într-un pastel de sine stătător. Imaginea este specifică oraşului natal, atît de mult îndrăgit şi cîntat de poet :

Vino şi-om privi cum arde stufu-n baltă,
Cum reflexul de pe-un val pe altul saltă,
Cum scînteie, slab, în pupă felinarul
Şi luceafărul cum scapără-n amnarul
Primului optant de lună argintie ;

Pescăruşii-au rupt sglobia lor chindie,
Pe coverta şlepurilor cina-i gata,
Trece-o barcă-ntîrziată şi lopata
Tot mai istovită bate pulsul zării...

Şi urcînd, în fine, către casă dealul
Vom privi din nou, rîvnind la idealul
Braţelor valide de elevatoare
Ce se strîng într-o tăcută-mbrăţişare.
(*Jurnal de port*)

Într-un anumit sens, Perpessicius continuă lirica tradiţională, nu numai sub aspect tematic, ci şi prozodic, cultivînd constant strofa clasică, cu varietăţile ei de rimă şi ritm. Prin mijloacele de expresie, prin stil, prin viziunea specifică şi tonalităţile intime ale versurilor sale, se apropie însă, adesea, destul de mult, de modalităţile lirice moderne, utilizînd cu precădere simbolurile şi îmbogăţind vocabularul poetic cu numeroase neologisme erudite, pe care le-a integrat în contextul versurilor cu un real meşteşug artistic, într-o cursivitate naturală.

Exteriorizînd stări sufleteşti ce stau sub semnul unei vibraţii profund umane, lirica lui Perpessicius şi-a păstrat şi astăzi prospeţimea, farmecul artistic, particularităţile originale, puterea de emoţionare.

INFLUENȚA LUI DIMITRIE CANTEMIR ASUPRA LUI ANTIOH CANTEMIR

(Influențe tematice, de conținut și stilistice)

V. HAREA

Cazul lui Dimitrie Cantemir și Antioh Cantemir e unic în istoria literaturii universale. Ambii scriitori, tatăl și fiul, aparținînd unor culturi diferite, au jucat roluri dintre cele mai importante, primul fiind un exponent al culturii românești de la sfîrșitul secolului al XVII-lea și începutul secolului al XVIII-lea, iar al doilea, cel mai de seamă pionier al culturii ruseşti din prima jumătate a secolului al XVIII-lea. Deoarece ei au scris în limbi diferite și fiindcă Dimitrie Cantemir s-a gîndit și a luptat toată viața lui pentru independența și demnitatea poporului român, iar Antioh Cantemir a fost un critic al societății ruseşti și un luminător al rușilor din vremea sa, ei au fost considerați ca doi scriitori complet străini unul de altul. Socotim această părere ca preconceputâ și cu desăvîrșire greșită, iar în cele ce urmează vom încerca să punem în evidență influențele exercitate de Dimitrie Cantemir asupra fiului său. Din cercetarea mai atentă a operelor celor doi scriitori se desprind unele corespondențe tematice de conținut și stilistice, iar din comparația ideologiei lor se pot constata de asemenea unele influențe.

Înainte de a trece la cercetarea noastră trebuie să amintim că, pînă la vîrsta de 15 ani, de educația lui Antioh Cantemir s-a îngrijit însuși tatăl său. Pe lîngă faptul că toți copiii lui Dimitrie Cantemir au avut ca dascăli oameni eminenți și de o solidă cultură umanistică, cum erau Anastasie Condoidi, Liberie Coleti, Ivan Iliinski, tatăl lor își consacra de obicei seara conversațiilor cu copiii săi, împărtășindu-le din bogata lui erudiție și experiență [1]. Chiar în călătoriile sale, Dimitrie Cantemir nu se despărțea de fa-

[1] Vezi Șt. Ciobanu, *Dimitrie Cantemir în Rusia*, București, 1925, p. 13; A. Cantemir *Socinenia, pisma i izbrannije perevodî* . . redakția P.A. Efremova, S. Petersburg, 1867, vol. I, p. 907, notă de subsol, unde se arată că copiii lui D. Cantemir serveau pe vizitatori la masă în casa tatălui lor. De asemenea, *Satira a VIII-a*, versurile 43—45, unde însuși A. Cantemir mărturisește că „voi poate natura sau creșterea de acasă /În mine să sădească o fire rușinoasă/ Sfios fiind și veșnic nemulțumit de mine". Traducerea lui V. Teodorescu nu redă exact originalul, unde „creșterea de acasă" este exprimată mai direct prin cuvintele „povața părintească" sau, așa cum traduc C. Negruzzi și A. Donici, în *Satire și alte compuneri poetice de prințul Cantemir*. Iași, 1858, p. 108, prin expresia „Sfatul părintesc".

milie. În expediția persană, Antioh Cantemir merge și el la Astrahan. O. Guasco, biograful poetului, scrie că în această călătorie, „sub conducerea unui tată atît de luminat, diferitele țări prin care treceau erau ca o carte deschisă în fața ochilor săi, oferindu-i un nou gen de studii, cu care tatăl, bun observator, obișnuia să-și deprindă fiul de timpuriu" [2]. De asemenea, amintim că Antioh Cantemir cunoștea bine, cel puțin unele dintre operele tatălui său. Cercetătorii vieții lui admiră veneрația fiului pentru tată, exprimată prin stăruința cu care a realizat traducerea și publicarea *Istoriei imperiului otoman* în limbile engleză și franceză, precum și efortul de a o traduce în limba italiană. E posibil ca și traducerea germană, publicată după moartea lui Antioh Cantemir, să fi fost inițiată la îndemnul său. De asemenea e de remarcat, în aceeași ordine de idei, și încercarea de a publica la Amsterdam *Descrierea Moldovei.*

Din corespondența lui Antioh Cantemir cu Voltaire rezultă că Antioh n-a „cercetat" toate operele tatălui său[3]. Analiza atentă a operei lui Antioh ne oferă totuși indicii că, afară de *Istoria imperiului otoman* și *Descrierea Moldovei*, el a cunoscut și conținutul *Istoriei ieroglifice.* Nu este exclus ca sora sa mai mare, Maria, să-i fi expus conținutul sau să-i fi atras atenția asupra acestui roman. Fapt e că, în corespondența dintre Antioh și Maria, unele persoane, ca și în *Istoria ieroglifică*, sînt disimulate sub denumiri de animale. Astfel, prințul Cerkasski, cancelarul Rusiei, e numit în scrisori „broasca țestoasă", pentru încetineală în acțiunile sale. Fiica acestuia, prezumtiva logodnică a lui A. Cantemir, poartă numele de „tigroaică", ceea ce-i caracteriza mîndria și inaccesibilitatea. Dar, în afară de acest procedeu, care ne dă numai o indicație vagă, în operele poetice ale lui Antioh Cantemir găsim indicii mai concrete cu privire la întrebuințarea unor denumiri de animale, la folosirea unor teme, la prezentarea unor situații sociale, care își au corespondențe în opera tatălui său, în special în *Istoria ieroglifică.*

Astfel, fabula a II-a a lui A. Cantemir, *Matca albinelor și șarpele*, are, fără îndoială, ca izvor de inspirație *Istoria ieroglifică.* În esență, fabula este un dialog dintre matca roiului de albine și șarpe, în care acesta, lingușitor și perfid, o sfătuiește să fie aspră cu supușii săi și să ceară de la Jove, pentru a-și sprijini autoritatea, un ac cu care să-și înțepe dușmanii. Dar matca răspunde șarpelui că este apărată de dușmanii ei externi de către albine, copiii și supușii ei, iar dușmani interni nu poate avea, pentru motivul că-și tratează albinele cu blîndețe și iubire.

Deoarece primele patru fabule ale lui A. Cantemir, scrise între 1730 și 1731, reflectau realitatea politică imediată, în special evenimentele în legătură cu urcarea pe tron a împărătesei Anna Ivanovna, în această fabulă, după cît se vede, Antioh Cantemir își exprimă speranțele că noua împărătească își va trata supușii cu dragoste și cu dreptate.

Menționăm că fabula aceasta nu-și are corespondențe nici în folclorul românesc, nici în cel rusesc, iar tema principală a fabulei — a monarhului blînd, iubitor de supuși și drept, asemuit cu matca de albine — nu fusese abordată de nici un fabulist, antic sau modern. Merită să fie subliniat, de asemenea, faptul că principala linie tematică a fabulei este aceea a mătcii

---

[2] *Satyres du prince Cantemir, avec l'histoire de sa vie*, Londres, 1750, p. 17.

[3] *Socinenia, pisma i izbranntje perevodt Kneaza Antioha Dmitrievicea Cantemira*, red. P.A. Efremov, S. Petersburg, 1867—1868, vol. II, p. 435—440.

de albine, care afirmă dragostea monarhului față de supuși ca principiu fundamental al guvernării, determinînd în încheiere morala fabulei : monarhii care conduc popoarele trebuie să nu asculte de sfătuitorii cei răi. Iar tema șarpelui intrigant, de străveche origine orientală, cunoscută mai ales din biblie, e auxiliară, fiind numai un simplu mijloc de a pune la încercare buna credință și fermitatea mătcii albinelor.

Aceste considerații ne duc la convingerea că Antioh Cantemir s-a inspirat, în conceperea fabulei, din romanul-pamflet al tatălui său, în care găsim următoarea sentință cu privire la rolul monarhului : „. . . sămnul a monarhului adevărat acesta este, ca *nici cu acul să împungă*, nici cu dinții să muște, nici cu unghiile să rumpă, ci în greșiți iertare, în răi pedepsire, în supuși milă, în streini dreptate și în hotarîle monarhiei sale contenire să arate"[4]. Sentința e formulată de albine, care la Dimitrie Cantemir simbolizau pe „țăranii de dăjdie" și se referă tocmai la matca albinelor. Prin această sentință, Dimitrie Cantemir își exprimă idealul monarhului pe care credea că-l au țăranii, dar pe care îl împărtășea și el. Antioh Cantemir transformă însă acest ideal într-un principiu cu caracter general, valabil, după părerea sa, pentru toate categoriile sociale din stat.

După cum remarcă nota de subsol privitoare la sentința citată, comentatorii ediției din 1965 ai *Istoriei ieroglifice* arată că aceasta reprezenta un aforism curent în Polonia secolului al XVII-lea, folosit pentru a justifica uzurparea puterii politice a regelui. Aforismul a fost adoptat de cronicarul Ureche[5]. Dar trebuie să relevăm faptul că Antioh Cantemir, care în momentul scrierii fabulei era, ca și tatăl său, adept al unei monarhii absolute, învestite cu plenitudinea puterii politice, nu întrebuințează expresia „matcă fără ac" în sensul folosit de nobilimea poloneză, ci în sprijinul ideii unui monarh cu puteri absolute, luminat și drept. Așa că, mai mult decît probabil, Antioh Cantemir a împrumutat această idee de la tatăl său.

Și mai evidentă este inspirația lui Antioh Cantemir din opera tatălui său în fabula a III-a, *Cămila și vulpea*. Fabula atribuie cămilei ambiția de a avea coarne, care i-ar înfrumuseța capul și i-ar da un mijloc puternic de luptă. Cămila e zugrăvită de A. Cantemir după modelul struțo-cămilei lui Dimitrie Cantemir din *Istoria ieroglifică*. La Dimitrie Cantemir, struțocămilei i se dă „cornul puterii"[6], care simbolizează stema Moldovei și suirea lui Mihail Racoviță pe tronul țării, căci „coarnele puterii" o vor ajuta pe cămilă să se urce în „scaunul vredniciei" (*ibidem*, p. 116). La A. Cantemir, cămila se crede „aproape rege al animalelor"[7]. Dacă în ultima redactare a fabulei, pentru culegerea din 1743, dedicată de A. Cantemir împărătesei Elisabeta , e vorba de coarne de țap, în prima redactare însă, mai apropiată timpului cînd Antioh luase cunoștință de *Istoria ieroglifică*, cămila își dorește coarne de bou, ca și în romanul tatălui său. Proastă și vanitoasă, cămila crede, la amîndoi scriitori, că are „un corp frumos"[8].

---

[4] Dimitrie Cantemir, *Istoria ieroglifică*, București, 1965, vol. 1, p. 216.

[5] Vezi *op. cit.*, p. 216, nota 3.

[6] Dimitrie Cantemir, *Istoria ieroglifică*, București, 1965, vol. I, p. 73

[7] În traducerea lui V. Teodorescu această autoflatare a cămilei este eliminată, rămînînd numai simpla afirmare că nu e „roabă" și că „vrea să aibă o podoabă". Aceeași eliminare e operată și în traducerea lui C. Negruzzi și A. Donici din 1844 și 1858.

[8] A. Cantemir, *Sobranie stihotvorenii*, Leningrad, 1956, p. 223 și 468.

În orice caz, cămila e caracterizată de cei doi scriitori prin prostie și vanitate, la amîndoi e vorba ca animalul să se înscăuneze la conducerea țării, la amîndoi el se consideră „aproape rege al animalelor". Diferența e că la Dimitrie Cantemir — opera sa fiind un roman publicistic și dimensiunile dîndu-i această posibilitate — avem o descriere amplă a disproporției și urîțeniei struțo-cămilei. Mamiferul care e și pasăre, struțo-cămila, are un cap mic, picioare lungi, un gheb sau două pe spinare, genunchi umflați, mici aripi pe corp, pene și o coadă scurtă, creață și stufoasă.

Supărat că ruda sa, cumnatul din prima căsătorie, Mihail Racoviță, a ajuns pe tronul Moldovei în detrimentul său sau al fratelui său, D. Cantemir îl gratifică în *Istoria ieroglifică*, unde e simbolizat prin struțo-cămilă, prin epitete grave ca „animal mugitor", „himera jigăniilor", „iermafrodit al păsărilor", „capră-cerb" al animalelor, cu „tîmpa minte". Cămila (la Dimitrie Cantemir struțo-cămila uneori e numită simplu „cămilă"), cu toată „mărimea trupului, micșorimea sufletului" are, căci poate fi condusă și de un măgăruș. Cămila e un animal fricos din fire, capabil să suporte orice umilință. Stomacul ei poate mistui chiar fierul și topi oțelul dar, fricoasă cum e, „numai cu pisma și năduşeala rămîne"[9].

Antioh Cantemir scrie însă o fabulă care prin genul ei implică caracterizări scurte și esențiale. De aceea, el dă imaginea cămilei ca a unui „animal cu corpul diform", „monstru al naturii", „ranchiunos", „păstrînd în minte ani în șir răul ce i s-a făcut". Caracterizările acestea reflectau, de altfel foarte just, politica arbitrară și vindicativă a „arhonților", a celor șase membri ai „Consiliului suprem secret", care guvernau Rusia în timpul minoratului lui Petru al II-lea, predecesorul Annei Ivanovna.

Tonul fabulei lui Antioh Cantemir e mult mai potolit decît tulburătoarea povestire din *Istoria ieroglifică*. Lucrul e de înțeles : Dimitrie Cantemir își povestește propria experiență, pe care a trăit-o în nodul încîlcit al intrigilor dintre domnitorii Munteniei și Moldovei, secundați de boierime, dependenți de Poarta Otomană, și în momentul cînd Cantemireștii suferiseră un eșec, în timp ce Antioh își îndrepta săgețile fabulei sale împotriva potentaților din „Consiliul suprem secret", care la suirea pe tron a împărătesei Anna Ivanovna fuseseră înlăturați de la conducerea Rusiei. În momentul scrierii fabulei, victoria fusese obținută, de altminteri pentru scurt timp, de mișcarea nobilimii de rînd, condusă de „cohorta învățaților", în frunte cu Theofan Procopovici, V. Tatișcev și Antioh Cantemir, cel mai tînăr dintre ei. Această mișcare a determinat anularea „condițiilor" ce fuseseră impuse Annei Ivanovna la chemarea ei în fruntea statului rus, „condiții" ce acordau „Consiliului suprem secret" dreptul de control și de veto asupra tuturor actelor viitoarei împărătese. Desființarea „Consiliului suprem secret", care manifesta tendințe vădit retrograde, însemna asigurarea dezvoltării Rusiei pe drumul trasat de Petru I. De aceea, fabula e străbătută de o atitudine optimistă, de sentimentul de satisfacție cînd se constată prostia cămilei și insuccesul ei. De altfel, și la Dimitrie Cantemir, cu toată amărăciunea care stăpînește povestirea tribulațiilor inorogului, adică ale autorului, se întrevede, ca o compensație, constatarea de la sfîrșitul romanului : „Cămila " (adică Mihail Racoviță —

[9] D. Cantemir, *Istoria ieroglifică*, ediție îngrijită de P.P. Panaitescu și I. Verdeș, București, 1965, p. 110—112.

n. n., V. H.) coarne cercînd și-au pierdut și urechile", iar în scara „numelor și cuvintelor ieroglificești tîlcuitoare " găsim și explicația acestei formule metaforice : „ cercînd coarne și-au pierdut și urechile" adică „poftind domnie și-au pierdut și moșia "[10].

Identic e și finalul fabulei lui Antioh Cantemir. Îl citățm în traducere textuală, fiindcă nici versiunea românească a lui Virgil Teodorescu, nici cea mai veche a lui A. Donici și C. Negruzzi nu-l redau cu exactitate, omițînd chiar expresia ce ne interesează : „Ca să-și scoată teafăr capul și-au pierdut și urechile, *fără să cîștige slava coarnelor*".

Fabula fiind adresată celor care caută „slavă" (și e semnificativ că la amîndoi scriitorii coarnele boului sînt simbolul puterii și al slavei), dă a înțelege că, încercînd să capete puteri mai mari în stat, cei din „Consiliul suprem secret" și-au pierdut și situațiile ce le aveau. Așa încît finalul ambelor opere frapează prin similitudine nu numai în situațiile de la sfîrșitul acțiunii, ci și ca expresie verbală.

Mai notăm că în *Istoria ieroglifică* apare personajul vulpii (corespunzînd lui Ilie Țifescu, stolnicul), ca de obicei prudentă și vicleană, gata să împingă pe alții la acțiuni temerare, în timp ce ea evită să se expună primejdiei. La Antioh Cantemir însă, vulpea ar putea să desemneze pe Osterman care, făcînd parte din „Consiliul suprem secret", a știut să rămînă în umbră și să obțină apoi încrederea împărătesei Anna Ivanovna, devenind vicecancelar al imperiului, ca adjunct al prințului A. M. Cerkasski, conducător al întregii mișcări împotriva „Consiliului suprem secret". Această presupunere ar explica și atitudinea de rezervă, dusă pînă la adversitate, din partea lui Osterman față de Antioh Cantemir.

În sfîrșit, în *Istoria ieroglifică* figurează *leul*, care desemna „Partea Moldovenească", puterea de stat în Moldova. Același rol îl are și leul din fabula lui Antioh Cantemir, care personifică puterea supremă, pe deținătorul tronului, în cazul fabulei pe împărăteasa Anna Ivanovna. De fapt, fabulistul îi atribuie rolul de a înhăța pe cămilă de urechi, nu cu scopul de a o dezbăra de „dorința slavei", ci pentru a o devora ! Și, desigur, Anna Ivanovna n-a fost încîntată că tînărul scriitor i-a atribuit acest rol și a fost convinsă cu ușurință de Osterman să-l trimită pe autorul fabulei într-un exil onorific, ca reprezentant diplomatic al Rusiei în Anglia și apoi în Franța, unde a rămas tot restul vieții.

Ne mai rămîne de discutat încă o chestiune în legătură cu fabula *Cămila și vulpea*. Cercetătorii lui Antioh Cantemir au repetat de obicei indicația poetului că fabulele sale au fost „compuse" după modelul fabulelor lui Esop, dar modificînd-o în sensul că el ar fi „împrumutat" chiar motivele de la fabulistul grec[11].

Într-adevăr, în colecțiile de fabule, intitulate de obicei *Fabulele lui Esop*, fie în limba greacă, fie în limba latină, traduse apoi și în limbile italiană și franceză, se găsesc mai multe fabule cu cămila : *Cămila, elefantul și maimuța*, în care cămila pretinde ca, datorită staturii ei, să fie regele

---

[10] D. Cantemir, *Op. cit.*, vol. 2, p. 246 și 252.

[11] *A.D. Cantemir, Socinenia, pisma i izbranntje perevodi*, S. Petersburg, 1867—1868, vol. 1, p. 333 ; *A. Cantemir, Sobrania stihotvorenii*, Leningrad 1956, p. 467, unde comentatorul ediției *S. I. Gherșkovici*, scrie : „Motivele fabulelor sînt împrumutate de la Esop", în timp ce Antioh Cantemir scria : „Aceste fabule au fost compuse ca imitație a lui Esop".

animalelor; *Cămila și Zeus*, în care cămila cere să i se dea coarne; *Cămila dansatoare*[12] etc.

Dar conținutul fabulelor esopice nu corespunde decît foarte vag fabulei lui A. Cantemir. Chiar fabula *Cămila și Zeus*, care e mai apropiată în ce privește conținutul de fabula lui A. Cantemir, nu menționează vulpea, nici leul, nu specifică în mod plastic urîțenia cămilei, afară de faptul că în unele colecții ea apare „gheboasă", nu specifică ce fel de coarne își dorește cămila. În unele colecții, fabula spune că Zeus i-a micșorat cămilei capul și urechile, în altele că i-a micșorat numai urechile, pe cîtă vreme la A. Cantemir nu se spune nimic de micimea capului, iar despre urechi, ca și la D. Cantemir, se afirmă pierderea lor totală: „Și-a pierdut și urechile, fără să cîștige slava coarnelor".

Care poate fi însă explicația faptului că A. Cantemir, atît de corect totdeauna în indicarea izvoarelor de inspirație, în notele anexate la operele sale poetice, în cazul de față s-a referit, de altfel în general — cu privire la toate fabulele —, la Esop și nu a menționat în mod special numele lui D. Cantemir la fabula a III-a, *Cămila și vulpea*?

Noi credem că principala cauză a fost aceea că *Istoria ieroglifică* nu fusese publicată (ea a văzut lumina tiparului abia în 1883 în ediția operelor lui D. Cantemir publicată de către Academia Română) și Antioh Cantemir nu putea cita o operă netipărită. E posibil apoi ca timpul să-l fi făcut pe A. Cantemir să-și piardă impresia vie pe care i-o lăsase lectura romanului. Pe de altă parte, fabulele lui Esop făceau parte integrantă din educația clasică a timpului și desigur că A. Cantemir avea în vedere impresia globală cu care rămăsese după cunoașterea fabulelor esopice. De altfel, și *Istoria ieroglifică* e creată în general după principiul simbolicei Esopice. E cert însă că A. Cantemir a avut, în biblioteca sa din Paris, o ediție a fabulelor lui La Fontaine, dar nu și vreun volum al fabulelor lui Esop[13].Iar în opera lui La Fontaine găsim o singură fabulă cu tema cămilei: *Le Chameau et les batons flotants*[14], corespunzînd fabulei esopice „Cămila văzută pentru prima dată", care nu cuprinde nici un element comun cu fabula lui A. Cantemir.

În orice caz, pregătind operele sale pentru ediția proiectată cu aprobarea împărătesei Elisabeta, A. Cantemir a introdus modificări în fabula *Cămila și vulpea*, în care influențele din *Istoria ieroglifică* s-au resimțit mai puțin, ceea ce iarăși l-a îndreptățit să nu citeze opera tatălui său, atît de venerat.

Îndepărtarea unor caracterizări peiorative ale cămilei s-ar putea explica și prin faptul că între timp toți demnitarii din „Consiliul suprem

---

[12] Vezi Esope, *Fables*, Text établi et traduit par Emile Chambry, Paris, 1927, în care se dau textul grec și traducerea franceză, p. 65, 66, 135. Citățm această ediție fiindcă e cea mai completă.

[13] Prof. V. N. Aleksandrenko, *K biografii cneazea Cantemira*, Varșovia, 1896, extras din „Izvestia Varșavscogo Universiteta", 1896, Kniga II. În această lucrare se publică lista cărților din biblioteca lui A.D. Cantemir, întocmită după moartea ambasadorului, cu ajutorul a doi librari, de către H. Gross, secretarul Ambasadei și executor testamentar al prințului decedat. În listă figurează la numărul 578, p. 37, *Fables* de la Fontaine, Amsterdam, 1732, in 8, 2 t., dar nu este trecută nici o ediție a fabulelor lui Esop.

[14] *Œuvres complètes de La Fontaine*, par M. Louis Molond, Ed. Garnier Frères, Paris, s.a., vol. I, p. 223.

secret" (afară de Osterman) fuseseră deportați sau aruncați în închisori și, probabil, A. Cantemir nu voia să mai lovească în oameni distruși.

Alte reminiscențe din *Istoria ieroglifică* se găsesc la Antioh Cantemir în *Satira a II-a*, intitulată *Împotriva zavistiei și trufiei nobililor de rele năravuri.*

De altfel trebuie să facem o observație cu caracter general. *Istoria ieroglifică* a lui Dimitrie Cantemir era un pamflet îndreptat împotriva marei boierimi din Moldova și Muntenia care, prin cîteva familii, stăpîneau destinele politice ale celor două țări, exploatîndu-le cu cruzime, încît poporul, în lupta pentru a-și ușura viața, era deseori nevoit să recurgă la arme, izbucnind răscoale greu înăbușite de clasa stăpînitoare. Dimitrie Cantemir supune unei critici violente atitudinea clasei boierești, care — arată el — nu-și îndeplinește funcția ei socială, nu servește statul, ci, în detrimentul intereselor țării, caută să-și satisfacă numai interesele sale înguste de clasă și de clanuri familiale.

Dimitrie Cantemir acuză pe boierii „carele mai mult de a prăda gata (sînt) cu truda altora agonisită", care cu armele lor „de moarte purtătoare" aduc nenorocirea oamenilor. Acești boieri se bucură de „vărsarea sîngelui nevinovat" și firea vieții o văd în „moartea streină", și dacă „într-o dzi sînge de nu vor (văr) sa și moartea nevinovatului de nu vor gusta, a doua dzi perirea sa fără greș o știu"[15]. Or, „unde pravila în silă și tărie, iară nu în bună socoteală și dreptate se sprijinește, acolo nici o ascultare a supușilor trebuitoare nu este"[16]. Și Dimitrie Cantemir înțelege de ce „supușii" se revoltă, de ce ei se îndeamnă unii pe alții la împotrivire, fiindcă altfel „cu singura numai tăcere spre robie și supunere veșnică se vor lăsa"[17].

Dar tocmai aici se oprește critica lui Dimitrie Cantemir, fiindcă el consideră totuși boierimea ca bază a statului, ca principala colaboratoare a domnitorului, care însă trebuie să conducă statul, avînd plenitudinea puterii monarhice. Iar în *Descrierea Moldovei* — despre care știm precis că era bine cunoscută lui Antioh Cantemir — Dimitrie Cantemir scrie : „...Dragoș, descălecătorul Moldovei, nu a pus în locurile cele mai de cinste și în dregătorii ale trebilor politicești și ale oastei pe aceia care puteau să înșire nume cît mai multe ale înaintașilor lor, ci pe aceia care-i întreceau pe ceilalți în vitejie și credință"[18]. Cu alte cuvinte, îndreptățirea boierilor de a participa la conducerea țării constă numai în meritele personale. Aproximativ, aceeași atitudine o are Antioh Cantemir față de clasa nobililor ruși. În satira a II-a, Filaret apostrofează pe Evgheni, susținătorul drepturilor ereditare ale nobilimii, arătîndu-i ce calamitate reprezintă un nobil ca el pentru popor :

„Sărmanii plîng, în vreme ce iei în rîs năpasta
Asupra-le stîrnită și, inimă păgînă,
Bați pînă la sînge șerbul care a dat din mînă
Cu stîngan- loc de dreapta (*doar fiara se aține*
Să lingă sîngele, — sluga e de un neam cu tine)"[19]

[15] *Istoria ieroglifică*, ed. cit., p. 30 — 32.
[16] *Op. cit.*, p. 75.
[17] *Istoria ieroglifică*, ed. cit., p. 218.
[18] *Descrierea Moldovei*, traducere de P. Pandrea, București, 1956, p. 220—221.
[19] *Satira a II-a*, redacția definitivă, versurile 288—292. Sublinierile sînt ale noastre.

Iar mai departe, A. Cantemir acuză nobilimea rusă că duce veşnic dorul banilor, pe care însă, risipitoare, nu-i strînge, deşi „frate s-ar face şi cu dracu să grămădească aur în cufăr". Această nobilime crede că este legal numai ceea „ce-i poate umplea şi-i umple sacul murdar", ea socoate dreptul şi legile ca noţiuni „în limba arăbească puse, deci sunete streine urechii noastre ruse"[20]. Ca şi Dimitrie Cantemir, fiul său consideră că titlul de noblețe nu se justifică numai prin moştenirea ereditară. Nobilul trebuie să-şi merite titlul prin slujirea devotată a statului, al cărui teritoriu şi a cărui glorie să le sporească prin lupta pe cîmpul de onoare sau prin conducerea înţeleaptă în timp de pace, prin asigurarea bunei stări a poporului, prin promovarea culturii, prin răspîndirea ştiinţelor şi artelor, prin cultivarea bunelor moravuri. Şi dacă în redactarea definitivă a satirei (1743) idealul unui nobil e prezentat mai rezumativ, în prima redactare (Efremov, vol. I, p. 207) el e redat amănunţit. Dăm în traducere textuală acest fragment. Tatăl nobilului :

„E priceput conducător de oşti, plin de răni ;
Bătălii, asedii, încheierea păcii — lui i se datorau.

. . . . . .

În timp de pace administrator iscusit,
Mai presus de Richelieu şi Mazarin,
Mare cunoscător al ştiinţelor. Nopţi întregi
Asupra cărţilor aplecat, ajunse gîrbovit
Şi cu vederea slabă. Avea o renumită bibliotecă,
Deşi nu prea mare, dar desăvîrşită,
Cărţile adunate erau dintre cele mai alese.

. . . . . .

Într-un cuvînt, cu greu puteai judeca ce
Să-i admiri mai întîi : spada sau ştiinţa,
Căci amîndouă le mînuia cu iscusinţă.
Vrednic de o viaţă lungă, la groapă să n-ajungă.
(versurile 41—55 şi 61—64)

Acest ideal, ne punem întrebarea, n-a fost oare făurit de Antioh avînd ca prototip chiar pe tatăl său? Şi apoi, de fapt, acelaşi ideal îl avea şi Dimitrie Cantemir în *Istoria ieroglifică* şi anume : omul care rîvneşte să ocupe demnităţi politice în stat trebuie să fie viteaz, dar şi aplecat asupra „cărţilor filozofice" şi bine iniţiat în „silogismele loghiceşti".

Însă, în timp ce în sistemul de gîndire al lui Dimitrie Cantemir problema boierimii e tratată pe plan politic şi reflectă realitatea socială a timpului, şi anume structura statului feudal avînd la bază clasa boierilor, reflexia filozofică a lui Antioh Cantemir merge mai departe. Mai mult moralist decît teoretician politic, întemeietorul satirei ruse scrie :

„...N-a fost ca azi mereu în lume
Nici spiţa ta. Strămbunii ce-şi luară nobil nume
Avut-au ei un tată c-o slavă mai măruntă"...

. . . . . .

[20]) *Satira a II-a*, redacţia definitivă, versurile 293—300.

Și poetul explică de ce mai sus scrisese că :

„Sluga e de-un neam cu tine" :

Satira se încheie cu versurile :

„Adam n-a născut nobili, căci unul glia scurmă,
Dintre feciori, iar altul behăitoare turmă
Păștea ; Noe în arcă scăpă și el, de asemeni,
Plugari, doar prin moravuri slăviți — dar simpli semeni.
Din ei noi toți ne tragem, dar am lăsat, îmi pare,
Ori fluerul, ori plugul, pe rînd și fiecare".

Mai semnalăm o similitudine de situații sociale între *Istoria ieroglifică* și *Satira a II-a*. În ambele scrieri, trufia și lăcomia clasei stăpînitoare se exercită evident față de clasele asuprite.

La Dimitrie Cantemir, clasele de jos sînt prezentate prin insecte zburătoare și fiecare specie de insecte, amintite în *Istoria ieroglifică*, reprezintă o anumită categorie a oamenilor din popor. „Muștele" simbolizează pe ciocoi, pe slugile boierești și domnești ; „albinele" reprezintă pe „țăranii de dajdie", „birnicii" ; „tăunii" sînt „curtenii, aprozii și alalți asemenea acestora"[21]. Dar în capitolul al IV-lea al *Istoriei ieroglifice* se povestește războiul „tuturor muștelor", de astă dată muștele fiind o denumire generală, care cuprinde și muștele și albinele și tăunii și viespile etc.[22]. Cu toată lupta disperată a „animalelor de pradă" și a păsărilor „rumpătoare" (prin care Dimitrie Cantemir înțelege pe boieri, împărțindu-i în două ranguri — unii, cei mai puternici, care vînează și-i devorează pe toți ceilalți, și alții care sînt vînați și constituie hrană pentru cei mai mari, dar pot vîna și mînca și ei animalele sau păsările mai mici. Din această categorie fac parte lupii, șacalii, vulpile etc.), neamul muștelor rămîne biruitor, fiindcă rapiditatea zborului le permite să stea pe spinarea animalelor și păsărilor de pradă, să li se vîre în ochi, în nas, *în urechi*, albinele și viespile înțepîndu-și dușmanii, în timp ce aceștia țipă de durere etc.[23].

Se înțelege de la sine că Antioh Cantemir va reține din *Istoria ieroglifică* numai ceea ce se potrivea cu situația zugrăvită în *Satira a II-a*. Înfățișînd pe nobilul Klit, ambițios și lingușitor totodată, satiricul ni-l prezintă capabil de orice, pentru a-și atrage bunăvoința potentatului de la care așteaptă sprijin. De aceea,

„...la muște chiar se-nchină
Ce-adesea de urechia mai marilor s-anină".

---

[21] D. Cantemir, p. 258—259.

[22] *Ibidem*, p. 248.

[23] G.G. Grigoraș, în ediția sa foarte defectuoasă a *Istoriei ieroglifice*, intitulată *Lupta dintre inorog și corb*, București, 1927, la p. 179, în nota de subsol, crede că „războiul gîngăniilor" se referă la răscoalele răzășești din sec. al XVII-lea. Dar descrierea războiului muștelor de către D. Cantemir este atît de vie, încît i-a condus pe cercetători la ideea că aci e vorba de un eveniment contemporan, al cărui martor a fost chiar autorul. *P. P. Panaitescu*, în lucrarea *Dimitrie Cantemir. Viața și opera*, București, 1959, p. 70, arată că autorul vorbește despre răscoalele țărănești — la care s-au alăturat și tîrgoveții cu situații minore — care au avut loc în Moldova, la începutul domniei lui Mihail Racoviță, răscoale ce s-au întins apoi și în Țara Românească. La fel privește lucrurile și Dan Bădărău în *Filozofia lui Dimitrie Cantemir*, București, 1964, p. 154.

În nota la versurile 305 și următoarele ale *Satirei a II-a*, în redactarea definitivă, Antioh Cantemir ne dă lămurirea că prin *muște* el înțelege pe slugile „mai marilor", iar în nota respectivă de la prima redactare a satirei, poetul este și mai explicit, spunînd despre Klit că „se închină cu supunere și celor mai de jos oameni care au acces la potentați, căutînd să-și găsească sprijin în ei"[24].

Este deci evidentă identitatea perfectă în ce privește rolul simbolic și funcțional al „muștelor", atît în opera tatălui, cît și în cea a fiului. Condițiile sociale reflectate în cele două opere fiind însă diferite, opera tatălui va descrie o răscoală a tuturor muștelor, iar opera fiului va vorbi de muște numai în sensul restrîns din *Istoria ieroglifică*, unde ele prefigurează pe „ciocoi și slugile boierești". Antioh Cantemir n-avea să descrie o răscoală a țăranilor și tîrgoveților ruși, fiindcă asemenea răscoale de proporție n-au avut loc în Rusia pe timpul său, iar lupta țărănimii contra iobăgiei se manifesta prin ocuparea imenselor ținuturi nedesțelenite din stepă și taiga, ca și prin organizarea de obștii țărănești libere, cunoscute sub denumirea de căzăcești.

Pe lîngă paralelismele indicate mai sus, din care se vede influența operei lui Cantemir-tatăl asupra operei lui Cantemir-fiul, mai semnalăm și unele asemănări stilistice.

Stilul ambilor scriitori este deseori cam greoi. Numeroasele inversiuni și așezarea verbului la sfîrșitul frazei — rezultat al lecturilor asidue din scriitorii latini —, apoi topica frazei în care raporturile dintre părțile propoziției nu-și căpătaseră încă o definitivă organizare și stabilitate, de unde desele permutări ale cuvintelor dependente în altă parte decît cuvîntul director[25], — toate aceste trăsături comune ambilor scriitori sînt determinate, în bună parte, de faptul că ei au scris, unul în limba română, iar celălalt în limba rusă, într-o perioadă în care cele două limbi nu ajunseseră la un stadiu avansat al dezvoltării limbii literare. Cei doi scriitori au trebuit să lupte cu mari greutăți, față de un material lingvistic fără organizare sintactică și stilistică stabilă, amîndoi fiind conștienți că trebuie să netezească drumul pe care vor merge urmașii lor.

De asemenea, menționăm un procedeu comun celor doi scriitori în ce privește formarea vocabularului științific și filozofic. Ambii caută să introducă termeni din limbi mai evoluate, Dimitrie Cantemir din limba greacă și latină, ca *silogism*, *logică*, *metafizica*, *stihie*, *anatomie* etc., Antioh Cantemir din limba franceză, italiană sau latină, ca *prințipii*, *instrument*, *preporție* și *proporție*, *muscli*, *puls* etc.

Aceste împrumuturi dau limbii lor un aspect aparte, caracteristic începuturilor limbii literare la popoarele cu evoluție literară tîrzie.

În același timp, pentru a forma termeni pe terenul limbii folosite de ei, amîndoi scriitorii caută să calchieze după modelul terminologiei străine, ca, de exemplu, *firielnic*, *firian*, *feldeință*, *firisie* sau *hirisie* la Dimitrie Cantemir, *estestvennîi* și *estestveniția*, *poniatie*, *sredotocie*, *mudroliubeț*, *nacealo*, *nabliudenie*, *protivopolojenie* etc. la Antioh Cantemir.

---

[24] *A. Cantemir, Sobranie stihotvorenii*, Leningrad, 1956, p. 75 și 87, iar pentru prima redactare p. 373 și 507.

[25] Șt. Giosu, *Limba în opera lui Dimitrie Cantemir*, „Analele științifice ale Universității «Al. I. Cuza» din Iași", secțiunea a III-a (Științe sociale), t. IV, 1958, p. 123. (În extrasul din „Analele științifice" — la p. 15.)

Se mai poate surprinde încă un procedeu stilistic comun. La Dimitrie Cantemir, după cum au constatat cercetătorii limbii sale, se observă repetarea frecventă și chiar aglomerarea aceleiași părți de propoziție, de genul acestora : „... îndată sunet, buhnet, trăsnete, plesnete, vîjîituri și duduituri peste tot locul răsunară"... sau „Jiganiile sariia, să trîntiia, suspina, strănuta, capul li se învîrtejia, greața li se scorniia, iară altăceva nici procopsiia nici își folosiia..."[26].

La fel putem constata numeroase întrebuințări de asemenea repetiții și la Antioh Cantemir, ca de exemplu :

„Ți-e leneș duhul, vorba între dinți se-mpotmolește,
Nu-i nou, frumos, puternic, de loc nu-ți izbutește".
(*Satira a IV-a*, versurile 143—144)

La fel putem cita *Satira a V-a*, versurile 388—389, 393—394, 415—416, *Satira a VII-a* versurile 206—208 și altele.

Similitudinile în ce privește tematica, denumirile, situațiile, caracterizările, precum și asemănările stilistice puse în evidență în rîndurile de mai sus demonstrează, credem, în suficientă măsură, faptul că Antioh Cantemir a păstrat unele reminiscențe din opera tatălui, care și-au găsit o exprimare în opera sa.

[26] „*Istoria ieroglifică*, 1965, p. 249.

EMINESCU ŞI SLAVICI LA „ROMÂNIA JUNĂ" DIN VIENA: LUPTA LOR PENTRU UNITATEA NAŢIONALĂ

D. VATAMANIUC

Cînd în toamna anului 1869 Eminescu şi Slavici sosiră la Viena să facă studii universitare — cel din urmă şi cătănia — nu puteau bănui că-i va preocupa, în egală măsură, şi lupta politică. Ei nu puteau bănui, cu atît mai mult, că aceasta avea să constituie punctul de plecare în afirmarea lor ca exponenţi ai „tinerilor" care luptau pentru înfăptuirea idealurilor naţionale şi, înainte de toate, a unităţii naţionale.

Exista în capitala Imperiului austro-ungar o colonie românească numeroasă, care se forma, îndeosebi, din funcţionari[1], unii stabiliţi acolo de multă vreme. Viena devenise, mai ales în preajma revoluţiei din 1848 şi după aceea, un loc de întîlnire pentru românii de sub stăpînirea cezaro-crăiască, unde s-au pus la cale acţiuni politice dintre cele mai importante. Viena era şi un centru universitar cu renume, spre care se îndreptau în fiecare toamnă şi mulţi tineri din Banat, Transilvania şi Bucovina.

Studenţii români din Viena întemeiară, în 1864, *Societatea literarie ştiinţifică română din Viena* [2], în care se citiră disertaţii pe diferite teme, precum şi lucrări literare. Se acorda atenţie cultivării limbii, în care vedeau o cale de apărare a existenţei naţionale, ameninţată de stăpînirea austro-ungară. Limba noastră — arată în noiembrie 1868 G. Vasilico, preşedintele societăţii — „ne este nouă nu numai mijlocul material pentru înţelegerea omului cu om, ea ne este puterea poporului şi simbolul viitorului, ea este scutul puternic, sub care s-a susţinut prin secoli de nevoie, prin secoli de suferinţe" [3].

Societatea literarie ştiinţifică română din Viena fu împiedicată în dezvoltarea ei, ca urmare a divizării românilor de peste munţi în *activişti* şi *pasivişti* [4]. O parte a membrilor ei, îndeosebi din Transilvania, căutară să o îndrumeze, public, spre *pasivism*. Se iscă în sînul societăţii un con-

[1] I. Pop Florentin, *Cicacentenarul României June. Românii din Viena 1867—1868.* în „Adevărul literar şi artistic", IV (1923), nr. 13 (27 mai).

[2] I. Grămadă, *România Jună*, Arad, 1912, p. 12 şi urm.

[3] „Albina", III (1868), nr. 122 (28 noiembrie/10 decembrie).

[4] Vezi *Din istoria Transilvaniei*, II, Bucureşti, 1961, p. 237 şi urm.

flict violent [5] și studenții români se împărțiră în tabere. Presa de peste munți făcu apel la buna înțelegere. „Întrebuințați-vă deci cunoștințele și titlurile spre altă cale — scrie „Concordia" în 25 aprilie 1868 — pre calea armoniei, concordiei și iubirii frățești, fiind întru toate conduși de principiul comun, aceasta o pretinde națiunea de la fiecare fiu adevărat al ei [6]". Încercările de împăcare rămaseră zadarnice. În adunarea care se ținu la restaurantul Heil, Hund Kleizhof din Laternengasse, cele două tabere nu ajunseră la nici un rezultat [7].

Conflictul dintre studenții români din Viena, urmare a orientării politice, duse la desprinderea din *Societatea literarie-științifică* a *activiștilor* care socoteau că reprezentau „majoritatea". Ei trecură îndată la întemeierea unei noi societăți — *Societatea literarie-socială „România"*. Statutele noii societăți fură aprobate în 5 aprilie 1868 [8]. Ea se orienta spre România, cum se putea vedea și din titlu, și primi, încă la început, sprijinul unor oameni influenți. *Societatea literarie-socială „România"* știu să facă ședințe mai interesante și plănuia să scoată chiar o revistă literară. Orientarea politică a celor două societăți studențești din Viena și încercările uneia și alteia de a avea întîietatea ridicară, ca foarte importantă, chestiunea aducerii de noi membri. Toamna, la începerea cursurilor, membrii celor două societăți așteptau în gările Vienei sosirea „bobocilor", pe care îi luau în primire. Nu e de mirare că în *Consemnarea P. P. Domnilor care binevoiesc a se înscrie ca membrii ai Societății literarie-științifice din Viena* Eminescu și Slavici figurează încă din februarie 1869, prin urmare cu vreo 7—8 luni mai înainte de sosirea lor în capitala imperiului. Eminescu este înscris la nr. 55 — „auditoru la filosofia". La nr. 56 îl vedem pe „Ioanu Slaviciu, juristu" [9]. Acela care îi înscrisese „solvi" (achită) și pentru unul și pentru altul și taxa de înscriere. Rămîne să se cerceteze cine i-a înscris. Prezența numelui lui Eminescu și Slavici în documentele societății studenților români, înainte de venirea lor la Viena, a stîrnit nedumeriri. Ea se explică însă privind lucrurile din perspectiva luptelor politice care se duceau peste munți.

Dezbinarea studenților români din Viena nu fu pe placul nici al lui Eminescu și nici al lui Slavici. Eminescu se înscrie în 20 octombrie 1869 și în *Societatea literarie-socială „România"*, spre a da studenților, împărțiți în *activiști* și *pasiviști* și învrăjbiți între ei, o pildă de imparțialitate. *Societatea literarie-științifică* îi proclamă pe Eminescu și pe Slavici, în ședința din 23 octombrie 1869, întîia care se ținu în noul an universitar, membri definitivi. Proclamarea se făcu cu oarecare fast, de unde se vede că Eminescu și Slavici erau așteptați. Adunarea îi salută și-i primi cu aplauze [10]. În ședința din 23 octombrie, V. Bumbac citi cîntul II din *Dragoșiada*, iar în celelalte trei ședințe — 6 noiembrie, 28 noiembrie, 4 decembrie, cîte se mai ținură în 1869 — V. Bumbac prezintă o disertație despre

[5] „Concordia", VII (1867), nr. 18 (2/14 martie), 26 (30 martie /11 aprilie), 30 (13/25 aprilie), 43 (4/16 iunie), 50 (29 iunie/11 iulie) și „Albina", II (1867), nr. 37 (31 martie/12 aprilie), 48 (30 aprilie/12 mai).

[6] „Concordia", VII (1867), nr. 30 (13/25 aprilie).

[7] I. Grămadă, *România Jună*, p. 17.

[8] „Familia", IV (1868), nr. 16 (6/18 mai).

[9] I. Grămadă, *România Jună*, p. 46.

[10] I. Grămadă, *Mihail Eminescu (Contribuții la studiul vieții și operei sale)*, Heidelberg, 1914, p. 17.

prepoziţiuni şi sufixe în limba română. Probabil că şi Slavici va fi asistat la aceste şedinţe. *Societatea literarie-ştiinţifică* mergea rău. De la începutul lui decembrie, ea nu mai ţine şedinţe în care să se citească lucrări decît în februarie 1870. În alte două şedinţe — 9 aprilie şi 14 mai 1870 — I. Slavici citi disertaţia *Despre libertatea omului ca individ şi ca membru al societăţii* [11]. Ţinu şedinţe puţine şi *Societatea literarie-sociale*. În şedinţa din 4 octombrie 1869, C. Aronovici prezintă disertaţia *Despre geniul lui Ştefan cel Mare*, iar în cea din 18 decembrie Codrat Grigorovici vorbi despre *Descendenţa omului*. Disertaţiile acestuia, citite în societatea studenţească şi publicate în „Convorbiri literare“ [12], merită cea mai mare atenţie. Studentul român se afirmă, la noi, între primii partizani ai darwinismului.

Societăţile studenţilor români din Viena încetară, în primăvara anului 1870, să mai ţină şedinţe în care să se citească lucrări. Şt. Ştefurea, secretarul *Societăţii literarie-sociale „România“*, îl invită pe Eminescu, în 12 ianuarie 1870, printr-o scrisoare, să ia parte la şedinţa fixată pentru 15 ianuarie. Şt. Ştefurea se plîngea că „de cîteva ori din lipsa numărului de membri cerut de statute societatea n-a putut aduce deciziuni, şi astfeliu rămîn nerezolvate chestiuni importante“ [13]. Disertaţiile fură înlocuite prin dezbateri politice. Eminescu, L. Nastasi şi V. Burlă îl vizitară, la 1 ianuarie 1870, la Döbling, pe Alexandru I. Cuza [14]. Aceasta arată în ce măsură îi preocupau chestiunile politice.

Orientarea politică a multor studenţi români din Viena, între care Eminescu şi Slavici, se îndepărta de *pasivism* şi *activism*, dar divizaţi în două societăţi nu puteau întreprinde acţiuni politice importante. Se impunea unificarea celor două societăţi, unificare ce în acele împrejurări avea ea însăşi însemnătate politică. Încă în şedinţa din 5 decembrie 1868 a *Societăţii literarie-sociale „România“* cînd se citi disertaţia *Unirea la români în fazele ei istorice*, Alecu Hurmuzachi, patriotul bucovinean, ar fi stăruit ca cele două societăţi să se unifice [15]. Se propuse ca membrii celor două societăţi să serbeze Anul Nou 1869 împreună. Se formară comisii, care duseră discuţii aproape o lună de zile, pînă să ajungă la o înţelegere. Ea fu de scurtă durată. În aprilie 1869, I. C. Drăgescu, student la Torino, trimise un apel către junimea română din Viena. „Aruncaţi un văl peste urile trecute — scria el — vă emancipaţi de jugul discordiei, şi inauguraţi epoca înfrăţirii. Noi avem să continuăm opera regeneraţiunii începută de părinţii noştri, noi vom ridica pentru a treia oară cuvîntul libertăţii şi independenţei. Iacă misiunea noastră, care o vom îndeplini numai dacă vom fi uniţi în cuget şi acţiune“ [16]. I. C. Drăgescu avea şi el o parte de vină în dezbinarea studenţimii române din Viena. Făcuse parte, ca vicepreşedinte [17], din comitetul care pregătise ieşirea unei părţi a studenţilor din *Societatea literarie-ştiinţifică*, spre a întemeia,

---

[11] I. Grămadă, *România Jună*, p. 150.

[12] „Convorbiri literare“, III (1869), nr. 9 (1 iulie) şi urm.

[13] G. Bogdan-Duică, *Biografice I. O scrisoare (din 1870) către Eminescu*. În „Mihail Eminescu“, I (1930), nr. 2.

[14] V. Gherasim, *Eminescu la Viena*. În „Junimea literară“, XII (1923), nr. 10 — 11 (octombrie-noiembrie).

[15] I. Grămadă, *România Jună*, p. 25 şi urm.

[16] „Albina“, IV (1869), nr. 39 (13/25 aprilie).

[17] „Familia“, III (1867), nr. 43 (4/16 noiembrie).

în 1868, *Societatea literarie-sociale „România"*. Impresionat de lupta unită a poporului italian împotriva stăpînirii austriece, el adresa studenților români din Viena apelul de mai sus. I. C. Drăgescu intră în corespondență și cu Garibaldi și într-o scrisoare de răspuns acesta îi declară că italienii vor lupta alături de români „numai să li se prezinte ocaziunea"[18].

Încercările făcute pînă în toamna anului 1869 pentru unificarea celor două societăți nu duseră la rezultatele așteptate. Aceasta se explică înainte de toate prin faptul că ele veneau din afară. O dată însă cu înscrierea lui Eminescu și Slavici în amîndouă societățile, se trecu la acțiuni hotărîte, întreprinse *dinlăuntrul* celor două societăți. „Se făcuse de curînd unirea Italiei și peste cîțiva ani și unirea Germaniei — scrie I. Slavici — și era lucru firesc să ne pătrundem și noi tinerii români de gîndul unității naționale. Cei mai potoliți dintre noi își dădeau seama cu cîtă stăruință s-a lucrat în Germania pentru restabilirea unității sufletești, a cărei urmare firească era unitatea politică" [19]. În noiembrie 1869, la una din ședințele *Societății literarie-sociale* se alese o comisie să stăruie pentru păstrarea numelui și caracterului ei și în societatea studențească viitoare [20]. În noiembrie cele două societăți studențești țin ură ședință sub conducerea lui N. Teclu, viitorul chimist. Aurel Mureșianu, prieten apropiat al lui Eminescu și Slavici, făcu propunerea ca noua societate să se numească *România Jună*. Propunerea nu fu primită și Ieronim G. Bariț făcu contrapropunerea să se întemeieze o societate nouă, cu nume nou și statute noi. Societățile țineau însă să-și impună numele, de unde noi prilejuri de neînțelegeri. În ședința din 9 decembrie 1869 a *Societății literarie-sociale „România"*, Eminescu făcu cea mai potrivită propunere — unirea necondiționată. Discuții cu privire la numele societății, la statute și la alte chestiuni de acest fel, arătă el, erau pe al doilea plan și ele se impunea să fie purtate numai după realizarea unirii necondiționate [21].

Propunerea lui Eminescu nu fu primită. La serbarea Anului Nou însă, care se țin în 3/15 ianuarie 1870, participară studenții din amîndouă societățile, făcîndu-se un pas important în unirea necondiționată. Veniră la serbare, ca oaspeți ai studenților : V. Babeș, Gr. Silași, B. G. Poppovics, N. Dumba și alții. Studenții salutară prezența în mijlocul lor a lui Samuil Andrievici, deputatul bucovinean. Studenții prezentară un bogat program artistic. Cîntă corul lor, condus de G. Dima, se recitară poezii și se rostiră cuvîntări. Între cei care luară cuvîntul fu și Samuil Andrievici. Silași salută pe „mecenații" junimii și „junimea română în genere". În numele junimii studioase vorbi Eminescu, într-o cuvîntare „bine arangiată și aleasă" [22]. El salută și pe „bătrînii noștri anteluptători" și cuvîntarea sa fu primită cu însuflețire. Eminescu venise la adunare, după cît se pare, cu o cuvîntare dinainte pregătită. Nu ne poate fi indiferent nici faptul că tocmai el, care propuse unirea necondiționată a celor două societăți, vorbi în numele junimii studioase din Viena. După Eminescu luă cuvîntul Vincențiu Babeș, care arată că românii de peste munți știau

---

[18] „Familia", V (1869), nr. 52 (28 decembrie/6 ianuarie 1870).
[19] I. Slavici, *Săraca țară*. În „Ziua", I (1915), nr. 259 (25 aprilie).
[20] I. Grămadă, *România Jună*, p. 262 și urm.
[21] *Fondul Eminescu*, 2257, f. 67, Mss BAR.
[22] „Albina", V (1870), nr. 3 (7/19 ianuarie).

să se împotrivească politicii duse de stăpînirea austro-ungară. El stărui ca românii să fie uniţi în toate acţiunile lor şi rosti cuvinte memorabile. „Eu unul nu cunosc nici un bine sub soare — spuse el — care să nu-l aduc sacrificiu unirii, pînă chiar şi convicţiunea; şi mai bine voi să merg cu ai mei spre rău decît singur spre bine". T. Nica evocă momente din istorie şi se opri la figura lui Ştefan cel Mare. El stărui apoi asupra încercărilor care se făcură în vederea unirii celor două societăţi studenţeşti: „... junimea română din Viena, sfîşiată încă de la începutul anului expirat — spuse el — înţelese în zilele din urmă că unirea este motul [cuvîntul] timpului nostru şi că mişcările cu succes în secolul nostru sînt numai mişcările colective".

Cîteva zile după serbarea Anului Nou, în 15 ianuarie st.v. 1870, Aurel Mureşianu făcu, pentru a doua oară, propunerea ca societatea care urma să se constituie să ia numele de *România Jună* [23]. Insistenţa în a da acest nume noii societăţi merită atenţie. Era un nume asemănător cu al altor societăţi, care luaseră naştere după mişcarea eteristă. Guiseppe Mazzini întemeie, încă în 1830, societatea *Giovane Italia* [24], chemată să lupte pentru independenţa şi unitatea ţării sale şi care uni pe cei mai de seamă patrioţi italieni ai vremii. Făcură parte din societatea *Giovane Italia* — V. Monti, U. Foscolo, S. Pellico, G. Manzoni. În Germania, profesorul L. Weinberg întemeie, în 1834, societatea *Das junge Deutschland*, din care făcură parte, între alţii, H. Heine, H. Laube, K. Gutzkov, T. Mundt [25]. Se formă şi în Franţa, în cadrul mişcării romantice, un curent destul de puternic — *Les jeunes français*. Se cuvine să pomenim şi de societatea *Polonia nouă*, precum şi de *Tînăra Serbie*, întemeiată în 1866 la Novi Sad [26]. Studenţii români la studii în Franţa, între care se afla şi Al. Odobescu, se constituiră în *Junimea română* şi scoaseră la Paris, în 1851, o revistă — *Junimea română*. Interesant că Mazzini întemeie şi o societate *Giovane Europa*, în care intrară italieni, polonezi şi germani. *Das junge Deutschland* şi *Giovane Italia* contribuiră, în bună măsură, la înfăptuirea unităţii naţionale a celor două ţări. Se explică de ce se propune şi pentru noua societate studenţească, întemeiată în afara graniţelor ţării, un nume asemănător. Juneţea apărea ca un simbol al luptei pentru independenţă şi unitate naţională.

Propunerea lui Mureşianu ca viitoarea societate a românilor din Viena să se numească *România Jună* fu primită favorabil de o parte a membrilor *Societăţii literarie-ştiinţifice*, cum se poate vedea dintr-o comunicare neoficială a lui V. Bumbac, preşedintele interimar al societăţii. În unificarea celor două societăţi depuse mult zel şi I. Bechnitz, bun prieten al lui Eminescu şi Slavici. El fu atît de preocupat de înfăptuirea unificării celor două societăţi încît îşi amînă plecarea din Viena cîteva luni[27]. *Societatea literarie-sociale* hotărî, în şedinţa din 5 martie 1870, să convoace studenţimea din Viena într-o adunare care să decidă asupra unificării celor două societăţi[28]. *Societatea literarie-ştiinţifică* amînă să dea un răs-

---

[23] I. Grămadă, *România Jună*, p. 31.
[24] G. Candeloro, *Storia dell'Italia moderna*, II, Milano, 1960, p. 194—238.
[25] A. Bartels, *Geschichte der deutschen Literatur*, II, Leipzig, 1902, p. 173 şi urm.
[26] A. Cronia, *Storia della letteratura serbo-croata*, Seconda edizione, Milano, 1963, p. 248.
[27] Scrisoarea lui I. Slavici nedatată. Muzeul memorial „Ioan Slavici", Şiria.
[28] I. Grămadă, *România Jună*, p. 3.

puns, dar neavînd încotro hotărî, în şedinţa din 3 aprilie, să consimtă ca noua societate să ia numele de *România Jună*. În cîteva şedinţe — 20 octombrie, 9 decembrie 1870 — se hotărî definitiv unificarea celor două societăţi. Serbarea Anului Nou se ţinu la hotelul Victoria şi ea fu numită „a junimei române". Cuvîntarea festivă o rosti N. Oncu, după care urmară coruri şi recitări. Se recită poezia lui A. Mureşianu *Un devotament familiei Hurmuzachi*, precum şi cunoscutul poem al lui V. Alecsandri — *Sentinela romană*. Programul se încheie cu o lucrare a lui I. Slavici, probabil în versuri, *Salutare Anului Nou*. Eminescu rosti un toast pentru domnitorul României, iar Ieronim G. Bariţ pentru „martirii libertăţii cuvîntului suferitoriu în Vaţiu"[29]. După serbarea Anului Nou, se formă un comitet provizoriu compus din reprezentanţi ai celor două societăţi, care întocmi noile statute. Ele fură înaintate Locotenenţei Austriei de Jos, care dădu, în 25 martie 1871, cuvenita aprobare[30]. *Societatea academică socială literară „România jună" din Viena* îşi ţinu şedinţa de constituire în 8 aprilie st. n. 1871. Şedinţa fu deschisă de N. Oncu, ales preşedinte adhoc, care citi rescriptul prin care se aprobară statutele. Declară, ca preşedinte al *Societăţii literarie-sociale „România"*, că dizolvă această societate. Th. Philippescu, preşedintele *Societăţii literarie-ştiinţifice române din Viena*, declară dizolvată şi această societate. Teodor Nica, secretar al societăţii, citi o *Dare de seamă despre activitatea Societăţii literarie-ştiinţifice* pentru timpul cît funcţionase (27 noiembrie 1868 — 8 aprilie 1871)[31]. Membrii societăţilor dizolvate intrară în *România Jună*, care preluă şi averea celor două societăţi. Se alese apoi comitetul de conducere al noii societăţi. I. Slavici fu ales preşedinte, cu cel mai mare număr de voturi[32]. Se făcea poate cea mai bună alegere. I. Slavici arătase în timpul frămîntărilor care precedară unificarea celor două societăţi măsură în toate, tact şi mult spirit de înţelegere. Eminescu fu ales bibliotecar. Se apreciau însufleţirea sa şi înălţimea de la care privea mersul evenimentelor politice. În comitet mai intrară Emanuil Logotheti ca vicepreşedinte, Ioniţă Bumbac, I. Luţă secretar general, D. Popovici-Barcianu secretar de şedinţe, Sterie N. Ciurcu casier, Ioan Pop controlor. Societatea îşi luă ca deviză versurile lui A. Mureşianu : „Uniţi-vă în cuget, uniţi-vă în simţiri".

Cîteva săptămîni mai tîrziu, *România Jună* iniţie întîia manifestaţie politică. Sărbători, cu mult fast, ziua de 3/15 mai. Se celebră un serviciu religios în biserica Sfînta Barbara şi Gr. Silaşi vorbi despre însemnătatea evenimentelor din 1848. Se cîntă *Deşteaptă-te române*, iar în după-amiaza aceleiaşi zile studenţii se întîlniră în afara Vienei. Se ţinură cuvîntări însufleţitoare şi între cei care vorbiră fu şi I. Slavici. Participară la sărbătorirea zilei de 3/15 mai şi studenţi români care studiau la Budapesta şi în Italia[33].

Orientarea politică a *României June*, noua societate a studenţilor români din Viena, fu prezentată îndată după alegerea comitetului. I. Slavici, ca preşedinte, şi D. Popovici-Barcianu, ca secretar, dădură publicităţii,

---

[29] „Federaţiunea", IV (1871), nr. 10 (27 ianuarie/8 februarie). Şi Bogdan-Duică, *Multe şi mărunte despre Eminescu*. În „Viaţa românească "XVII (1925), nr. 2 (februarie).

[30] I. Grămadă, *România Jună*, p. 32.

[31] „Albina", VI (1871), nr. 32 (18/30 aprilie).

[32] *Ibidem*.

[33] „Familia", VII (1871), nr. 20 (16/28 mai).

în 11 aprilie 1871, un *Raportu*, în care se stărui asupra vechilor dezbinări şi se arăta că noua societate întrunea toată studenţimea română din Viena. „În mijlocul unui element străin aşa de puternic — se arată în *Raportu* — cum e cel german, supuşi unei influenţe aşa de seducătoare cum e cultura pentru acei juni, care sînt cuprinşi de procesul dezvoltării, această dezbinare a făcut unul din marile pericole. Junii români din Viena au trebuit să creeze o viaţă română spre a nu fi risipiţi de valurile vieţii germane vieneze“[34]. Alături de rezistenţa în faţa germanismului, *România Jună* avea să facă „din membri juni ai săi bărbaţi care să poată fi o dată membrii demni ai «României bărbate»“. *România Jună* visa înfăptuirea unităţii naţionale şi se anunţa mazziniană, atît prin nume, cît şi prin idealurile sale politice.

Studenţii români din Viena întreprinseră, încă înainte de întemeirea *României June*, unele acţiuni politice, dar disensiunile dintre ei, asupra cărora am stăruit, precum şi desfăşurarea evenimentelor internaţionale făcură să nu le poată duce la îndeplinire. Se puse la cale, încă din decembrie 1869, o serbare la Putna, la mormîntul lui Ştefan cel Mare, cu participarea românilor din toate provinciile. Serbarea urma să se ţină în august 1870, cînd se împlineau 400 de ani de la sfinţirea mănăstirei Putna. I. Porumbescu vorbise despre o asemenea serbare, în 1856 [35], dar ea nu a avut loc. Studenţii români din Viena lansară, la sfîrşitul lui decembrie 1869, un *Apel* către studenţii români din alte centre universitare, chemîndu-i la o manifestaţie la Putna. Se definiră de pe acum, şi scopurile politice ale serbării : „să ne coadunăm din toate unghiurile spre a ne cunoaşte unii pe alţii, a ne uni în cuget şi simţiri ; a ne co-înţelege despre interesele noastre comune, pentru care sîntem, pentru progres şi cultivarea naţională“ [36]. Se întocmi şi un *Proiect de program*, căruia Eminescu îi adaugă un paragraf privitor la ţinerea, paralel cu serbarea, şi a unui congres studenţesc [37]. Se alese un comitet central, cu N. Teclu preşedinte, M. Eminescu secretar şi P. Pitei casier. Comitetul central lansă, în martie 1870, un nou *Apel* în care arată că „pentru prima oară românii de la toate academiile şi universităţile române şi străine au decis a se întruni la o comună serbare românească“ [38]. Se vorbea de Ştefan cel Mare, de mormîntul de la Putna, de „măreţia străbună“. *Apelul* se încheia cu o chemare în sensul politicii de zguduire a imperiilor, cerută de Eminescu în cunoscutele articole din „Federaţiunea“, publicate tot acum. „Să demonstrăm lumii că geniul poporului nostru variază [trăeşte], să-i arătăm că naţiunea noastră înţelege misiunea sa“.

Studenţii români din centrele universitare din străinătate, precum şi cei din România, răspunseră cu însufleţire. Se formară comitete şi se lansară liste de subscripţii. Comitetul central trimise la Putna, la jumătatea lui iulie, o delegaţie care începu pregătirile pentru serbare. Izbucnirea războiului franco-german impuse amînarea serbării. Delegaţia de la

[34] „Albina“, VI (1871), nr. 30 (10/22 aprilie).

[35] „Calendar pentru români pe anul 1857“, XVI, Iaşi, 1857, p. 65 şi urm. Şi A. Vasiliu, *Iraclie Porumbescu, iniţiator al serbării de la Putna*. În „Bucovina literară“, III (1943), nr. 46 (18 aprilie).

[36] „Trajan“, II (1870), nr. 3 (10 ianuarie).

[37] A Mureşianu, *Eminescu, Aurel Mureşianu şi serbarea de la Putna*, Cernăuţi, 1935, p. 9 şi urm.

[38] „Românul“, XIV (1870), din 26 aprilie.

Putna era de părere că serbarea trebuia să se țină și nu se supuse dispozițiilor primite. Ea fu totuși silită să-și suspende lucrările. Între delegație și comitetul central se declară un conflict, care deveni public. Eminescu publică un articol: *Notiță asupra proiectatei întruniri la mormîntul lui Ștefan cel Mare*, în care justifică amînarea serbării prin izbucnirea războiului franco-german[39]. Se întîmplă ca banii depuși la păstrare într-o bancă să fie pierduți, în urma falimentului acesteia. Se ținu o adunare generală, în decembrie 1870, și se alese un juriu care să cerceteze întreaga activitate a comitetului central și să aplaneze conflictul dintre comitetul central și delegația studențească de la Putna. Președinte al juriului fu ales V. Bumbac, secretar Elie Luță, iar raportor I. Slavici[40]. Juriul ținu mai multe ședințe, iar în martie 1871 I. Slavici prezentă în adunarea generală *Raportul comitetului central pentru serbarea întru memoria lui Ștefan cel Mare*[41]. I. Slavici arată că serbarea de la Putna a fost amînată, întrucît existau între comitetul central și delegația trimisă la Putna neînțelegeri, și că elucidarea tuturor chestiunilor nu era cu putință. Sînt vizibile în *Raportul* lui I. Slavici tendința de împăcare a vrajbelor, dorința de a căuta părțile bune în acțiunile întreprinse de comitetul central, cît și de delegația trimisă la Putna. I. Slavici salvă prestigiul comitetului central. „Cea mai mare tăcere domni în sală — scrie T. V. Ștefanelli — cînd începu Slavici să citească . . . După citirea raportului a urmat o discuție foarte animată, dar în sfîrșit concluziile convingătoare ale raportului au fost primite"[42]. Adunarea generală alese și noul comitet central. El se formă din N. Teclu președinte, V. Bumbac vicepreședinte, Valeriu P. Bologa casier. Secretar al noului comitet fu ales I. Slavici.

Comitetul central era convins că serbarea nu se mai putea ține. Pierderea fondurilor strînse prin colecte zdruncină încrederea publicului. Exista însă peste munți, ca și aiurea, o mișcare de simpatie pentru lupta eroică a comunarzilor. Simpatia aceasta ieșea din speranța că prin lupta comunarzilor se putea salva Franța și opri totodată extinderea prusacismului. Eminescu, Slavici, Pamfil Dan, Vasile Morariu și alți studenți români din capitala imperiului cerură convocarea adunării generale, spre a hotărî în privința ținerii serbării de la Putna. Adunarea avu loc în 25 mai 1871[43] și la ea participară un mare număr de studenți. Se știa care era situația fondurilor, în urma falimentului băncii unde fuseseră depuși banii, și se presupunea că nici publicul nu se va mai grăbi cu noi contribuții. Mulți studenți erau încredințați că serbarea nu se mai putea face. Și nici nu s-ar fi făcut de nu erau la Viena Eminescu, Slavici și alți cîțiva studenți români. Eminescu ceru, însuflețit de avîntul mișcării revoluționare europene, ca serbarea să se țină cu orice preț. „Pierdem un an din viața comună — declară el — dacă mai amînăm serbarea pe anul viitor". Mergînd pe urmele lui Eminescu, Slavici ținu o cuvîntare în care vorbi despre „mama" Roma, „divul" Traian și „neînduplecatul" Decebal, despre Rovine, Războieni și Călugăreni. Declară, în cele din urmă, că sebarea se va face și că erau

[39] „Convorbiri literare", IV (1870), nr. 14 (15 septembrie).
[40] I. Grămadă, *România Jună*, p. 36 și urm.
[41] „Federațiunea", IV (1871), nr. 57 (26 mai/7 iunie).
[42] T.V. Ștefanelli, *Amintiri despre Eminescu*, București, 1914, p. 108.
[43] T. Bălan, *Serbarea de la Putna*, 1871, p. 25 și urm. În anexe, apelurile și celelalte documente privind serbarea.

decişi să treacă peste toate piedicile care le stăteau în cale. Stăpînirea nu-i putea opri să plece la Putna. Şi dacă ar fi încercat „avem să mergem — declară I. Slavici — cu desagii în spinare, cum s-au dus moţii în ziua de 3/15 mai 1848 la adunarea de la Blaj"[44]. Domni mare însufleţire şi însuşi comitetul central luă parte la ea. Cînd veni însă vorba să-şi asume răspunderea pentru ţinerea serbării, cea mai mare parte a membrilor comitetului central se retraseră, lăsînd totul în seama celor care susţineau că erau gata să meargă la Putna, chiar cu desagii în spate, ca moţii, în 1848. Invocarea acestora, chiar acum, nu era lipsită de semnificaţii politice. Se constitui un nou comitet central, în care intrară N. Teclu preşedinte, V. Bumbac vicepreşedinte, I. Slavici secretar. I. Slavici era şi preşedinte al *României June* şi, ca măsură de precauţie, noul comitet ţinu să arate că nu era tot una cu societatea studenţească. De aceea şi luă un nume nou — *Comitetul pentru serbarea întru memoria lui Ştefan cel Mare. Comitetul* . . . lansă în 12 iunie 1871 *Apeluri* către : „junimea română", „junele române" şi „publicul român". „Azi e momentul — se spunea în cel dintîi — să facem un pas rezolut, să realizăm dorinţa noastră comună ! Pierdem un an din viaţa noastră comună, dacă mai amînăm serbarea pe anul viitor"[45]. Recunoaştem cuvintele lui Eminescu, rostite în şedinţa cînd se hotărî ţinerea cu orice chip a serbării. *Apelul* către publicul român declară că serbarea nu era a comitetului central, ci un act produs de o „naţiune întreagă", care se întrunea la mormîntul lui Ştefan cel Mare — „în suvenirile trecutului, în însufleţirea prezentului şi speranţele viitorului". Serbarea izvora, prin urmare, din „conştiinţa naţională română". Ea se înscria în linia luptei pentru unitatea culturală. Se înţelegeau prin „unitatea culturală" acţiunile duse în direcţia sfărîmării graniţelor politice, care împărţeau poporul român, şi deschiderea drumurilor spre afirmarea unităţii sale spirituale. „Naţiunea română voieşte cultură şi cultura ei trebuie să fie una, omogenă, în sînul Carpaţilor cărunţi şi pe malurile umede ale Dunării bătrîne ! Şi viitorul, cultura viitorului, unitatea spirituală a viitorului zace în noi, în generaţiunile prezentului". Cuvintele se încarcă de înţelesuri politice, care nu erau greu de priceput.

Serbarea de la Putna se pregăti într-o atmosferă plină de însufleţire. Opinia publică făcu apelurilor studenţimii române din Viena o bună primire. Comitetul central nu se aştepta la aşa ceva, dar lucrul se explică. Germania dicta Franţei condiţii grele de pace, împotriva sentimentelor generale de simpatie pentru poporul francez şi pentru comunarzii care luptaseră pentru libertate şi dreptate. Serbarea de la Putna apărea ca o manifestaţie politică împotriva stăpînirii austro-ungare, care tindea, asemenea Germaniei, la suprimarea libertăţii popoarelor. Serbarea de la Putna apărea, scria „Românul", ca fiind „actul cel mai însemnat prin caracterul său de solidaritate între toate ţările române"[46].

Pregătirile pentru serbare atraseră atenţia stăpînirii. Eminescu şi Slavici fură chemaţi la poliţia din Viena. Eminescu plecase în „ţară", încă la începutul lui iulie, să conducă campania de presă[47]. Se prezentă la

[44] I. Slavici, *Amintiri*, Bucureşti, 1924, p. 111.
[45] „Albina", VI (1871), nr. 42 (12/25 iunie). Se publică şi în alte ziare.
[46] „Românul", XV (1871), din 23 iulie.
[47] I. Slavici, *Amintiri*, p. 56 şi urm.

poliție numai I. Slavici și i se ceru să dea socoteală despre corespondența pe care o purta cu „întreaga Europă". Constată că poliția era bine informată asupra activității sale ca președinte al *României June*. I. Slavici declară că purta acea corespondență nu în calitate de președinte al societății, ci al unui comitet, pentru o serbare culturală. I se puse în vedere că se avîntaseră la acțiuni pe care nu puteau să le înfăptuiască. I. Slavici fu chemat din nou peste cîteva zile și i se aduse la cunoștință că guvernul nu se va amesteca. Autoritățile locale aveau deplină libertate să procedeze cum vor crede de cuviință. Acestea însă nu puteau lua măsuri, deoarece serbarea urma să se țină în cadrul hramului mănăstirii. Guvernatorul Bucovinei arată, în raportul său trimis la Viena încă din anul precedent, cînd se pregătea serbarea, că studenții voiau să se folosească de o serbare religioasă „să demonstreze legătura românilor din Bucovina cu cei din Principatele dunărene și din Transilvania și, în urmă, să organizeze pe această cale o serbare națională"[48].

Populația făcu studenților o primire călduroasă[49]. Românii din Bucovina, sub stăpînirea austriacă, priveau serbarea ca o manifestație națională. Eminescu și P. Dan publicară în „Românul" o scrisoare deschisă, în care arătară că meritul ținerii serbării nu le revenea lor, organizatorii ei. Se considerau doar agenți credincioși ai istoriei, puși în slujba acțiunilor chemate să despartă „un trecut nefericit de un frumos viitor"[50].

Serbarea de la Putna se ținu între 14/26-16/28 august și la ea participară studenți din multe centre universitare. Veniră de la București : G. Dem. Teodorescu, Ion Brătescu, Gr. Tocilescu ; de la Iași : C. Istrati, C. Rusu și alții ; de la Berlin : A. D. Xenopol. Mai numeroși erau studenții de la Viena, în frunte cu Eminescu și Slavici. Se formă un comitet lărgit, cu I. Slavici președinte, Eminescu secretar, P. Dan casier și mai mulți membri : Luția, V. Morariu, G. Dem. Teodorescu, Sterie Ciurcu, A. D. Xenopol. Cooptarea în comitet a noilor membri avea semnificații politice. Se căuta să fie reprezentate toate provinciile locuite de români.

Oaspeți veniră și din Iași : M. Kogălniceanu, H. Cerchez, primarul Iașului. Veni la serbare și pictorul C. Szathmary, să fixeze pe pînză momente din timpul festivităților[51]. Organele administrative luară cele mai severe măsuri. „Autoritatea de primă instanță — se arată într-o corespondență trimisă din Putna — pare a se neliniști în mod serios, și pe subt mînă sfătuiește și recomandă, în particular, moderațiune și prudență, ca și cum scopul întrunirii ar fi de a cuceri Bucovina și d-a răsturna fericitul imperiu cu două capete"[52]. Festivitățile fură deschise de I. Slavici, președintele comitetului de organizare al serbării. „Vă salut românilor — spuse el — din cîteși patru unghiurile ! Vă salut la mormîntul lui Ștefan cel Mare"[53]. Cuvîntarea sa are adînci semnificații politice, lucru care nu s-a observat. „Noi simțim în noi putere — spuse I. Slavici — noi sperăm, voim a fi, voim a ne împlini chemarea". Și arată ce înțeles aveau cuvintele : a trezi „conștiința comună"

---

[48] T. Balan, *Serbarea de la Putna*, p. 168 și urm.
[49] I. Slavici, *Amintiri*, p. 62 și urm.
[50] „Românul", XV (1871), din 15 august.
[51] „Federațiunea", IV (1871), nr. 93 (8/23 septembrie).
[52] „Românul", XV (1871), din 21 august.
[53] „Curierul din Iași", IV (1871), nr. 102 (17 septembrie).

și a împlini „speranțele și aspirațiile comune”. Cuvîntarea lui A. D. Xenopol și cele ale celorlalți participanți osîndiră, în măsura în care aceasta se putea, granițele politice ce separau românii. Imnurile compuse de V. Alecsandri vorbeau și ele de *unire*; C. Porumbescu cîntă „Daciei întregi”, iar colonelul Boteanu, din armata română, participant la războiul franco-german, își descinse centura și o depuse pe mormîntul lui Ștefan cel Mare. Momentul fu impresionant. Membrii comitetului purtau eșarfe tricolore. Făcură de gardă patru studenți — unul din Bucovina, unul din Transilvania, unul din Muntenia și unul din Moldova. Se simboliza, în chipul acesta, unirea provinciilor românești.

Congresul studențesc, a doua parte a serbării, începu în 16/28 august. Se discută despre rolul pe care trebuia să-l joace noua generație în ridicarea materială și culturală a poporului român. Eminescu luă parte la dezbateri cu însuflețire. Se dădură pe față deosebiri de vederi. Studenții din România se declarară pentru acțiuni politice, cei de peste munți pentru acțiuni culturale care aveau să ducă la unitatea politică. Se preconiză înființarea unui cotidian pentru românii de peste munți, a unei reviste literare, a unei biblioteci „poporale”. Se propuse pentru viitorul congres — Turda. Se văd intențiile politice. Viitorul congres trebuie să se țină în locul unde fusese ucis Mihai Viteazul, acela care înfăptuise, deși pentru scurtă vreme, statul român centralizat.

Serbarea de la Putna se încadrează între acele numeroase manifestații ale naționalităților din Imperiul austro-ungar prin care se urmărea cererea de drepturi politice. Contribuția lui Eminescu și Slavici la pregătirea și desfășurarea serbării este dintre cele mai importante, Eminescu în plan teoretic, I. Slavici mai ales pe tărîm organizatoric. Dezbaterile în presă asupra chemărilor, publicarea de articole, descrierea manifestațiilor contribuiră la creșterea conștiinței naționale. Și încă ceva. Participarea românilor din toate provinciile, cu ignorarea stăpînirilor sub care stăteau, vestea și prăbușirea granițelor politice.

Studenții români din Viena se învrăjbiră din nou după ținerea serbării de la Putna. Ioan Slavici fu chemat, ca președinte al *României June*, să dea socoteală pentru o serie de „nereguli” săvîrșite în timpul pregătirii și ținerii serbării de la Putna. Desființarea celor două societăți studențești și întemeierea *României June* dusese la atenuarea disputelor dintre *activiști* și *pasiviști*. Interveniră acum unele fapte care stîrniră vechile inimicții. Mulți studenți se orientau spre România, în care vedeau, cum era și firesc, principalul sprijin în lupta care se ducea peste munți. Însăși serbarea de la Putna indică o asemenea orientare. Eminescu, Slavici, P. Dan, Șt. Ștefurea și alți studenți români din Viena aderară la „direcția nouă” din Iași. „Direcția nouă” era însă rău privită peste munți, deoarece ataca pe latiniști. Se formă în sînul *României June* o opoziție, care avea în frunte pe Ioniță Bumbac și care hotărî să apere „părinteștile principii” împotriva „cosmopoliților”. Se convocă, pentru 4 noiembrie 1871, o adunare generală și I. Bumbac dezlănțui atacul, îndeosebi împotriva lui I. Slavici. Acesta fu acuzat că s-a autonumit președinte al unui comitet care nu a fost ales, că a urmărit prin ținerea serbării satisfacerea unor ambiții personale, că a făcut cheltuieli pe care nimeni nu i le-a aprobat[54]. Atitudinea lui I. Slavici

[54] I. Slavici, *Amintiri*, p. 77 și urm.

în faţa acestor atacuri fu dintre cele mai interesante. El procedă, aşa cum obişnuit fac oamenii ataşaţi unei cauze, însă adînc mîhniţi cînd văd că impostorii, răstîlmăcind faptele, iau înfăţişarea de apărători ai dreptăţii. Împotriva acestora nu se poate lupta aducînd argumente. I. Slavici recunoscu că nimeni nu-l alesese preşedinte al comitetului central şi nici măcar secretar, că săvîrşise încălcări a statutelor societăţii *România Jună* numai să se poată ţine serbarea. Declară că va vărsa în casa societăţii, îndată ce-i va fi cu putinţă, banii cheltuiţi cu drumul la Putna. Capitularea totală, care în asemenea împrejurări apare, pentru cine vrea să vadă, ca un protest împotriva nedreptăţii, impresionă profund adunarea. Studenţii îl aleseră pe I. Bumbac preşedinte, dar şi pe I. Slavici vicepreşedinte, pe M. Eminescu bibliotecar, pe A. Chibici-Revneanu controlor. Se declară un conflict violent între I. Bumbac şi ceilalţi membri ai comitetului, care îşi dădură, în cele din urmă, demisia. Eminescu pregăti pentru „Românul" un articol, *Din şedinţele societăţii „România Jună"*, însă I. Slavici stărui să nu-l publice. Eminescu apăra în articol comitetul, învinuit de latinişti de cosmopolitism. Declară că „măsura patriotismului nostru va fi dată de faptele pe care vom avea ocaziunea a le îndeplini în viaţă"[55].

Înlăturarea lui Eminescu şi Slavici de la conducerea *României June* nu duse şi la îndepărtarea lor din societatea studenţilor români din Viena. În şedinţa din 16 decembrie 1871, I. Slavici citi disertaţia *Schimb şi vînzare*, a cărei lectură o continuă şi în şedinţa din 17 februarie 1872[56]. Îl vedem şi în programul serbării de Anul Nou, ţinută în 31 decembrie 1871. I. Slavici recită poezia *Deşteptarea României* de V. Alecsandri şi se bucură de mare succes[57]. Mare entuziasm stîrni cuvîntul unui oaspete italian. I. Slavici închină pentru Italia „unită". În adunarea din 8 mai 1872 a *României June*, Eminescu şi Slavici fură aleşi membri ai secţiei literare[58].

Drumurile lui Eminescu şi Slavici se despart, în vara anului 1872. Va mai reveni la *România Jună* numai I. Slavici, în trecere, în cîteva rînduri, prin Viena. Dar *România Jună* va aprecia activitatea lor. Ea îi alege, în 1875, „membri emeritaţi"[59] şi-i solicită să colaboreze la cele două almanahuri. I. Slavici trimite pentru primul almanah *O scrisoare din Italia*, iar Eminescu *Luceafărul*.

Contribuţia lui Eminescu şi Slavici la înfiinţarea *României June* este dintre cele mai importante, dacă nu chiar cea mai importantă. Ei găsiră nefireşti graniţele politice care separau românii, împiedicîndu-i să-şi manifeste unitatea naţională. Acţionară în direcţia ştergerii acestor graniţe, depăşind atît *activismul*, cît şi *pasivismul*. Anii cînd ei au activat în *România Jună* se înscriu ca cei mai glorioşi din întreaga istorie, destul de lungă, a societăţii studenţilor români din Viena.

---

[55] „Convorbiri literare", XXX, VII (1903), nr. 4 (1 aprilie).
[56] I. Grămadă, *România Jună*, p. 152.
[57] „Telegraful român", XX (1872), nr. 6 (1 septembrie).
[58] I. Grămadă, *România Jună*, p. 59.
[59] *Raportul anual al Societăţii academice social-literare „România Jună" în Viena, 1874/75* Viena, 1875, p. 14.

PRELIMINARII LA OPERA LUI LUCIAN BLAGA

EUGEN TODORAN

„Un vast cuget, îndreptat spre crearea unei lumi noi, s-a iscat".
(*Filozofia stilului*)

Opera lui Lucian Blaga este o concludentă expresie a tendinței de maturizare a culturii românești într-o etapă decisivă a integrării ei în cultura europeană, după întregirea statului român, cînd și orizontul spiritual s-a lărgit, cuprinzînd într-un șuvoi unic afluenții celor trei provincii ce de veacuri își căutau întîlnirea într-o mișcare comună. În literatura României postbelice, Transilvania aducea o tradiție folclorică și latinistă cu adînci implicații etice, corespunzătoare unei vechi lupte a poporului român pentru eliberare socială și națională. Ceea ce L. Blaga spunea despre teatrul nou în literatura europeană, în comparație cu teatrul romantic[1], este valabil și despre propria lui operă : de literatura Transilvaniei, în momentul în care el a apărut ca scriitor, o desparte cel puțin *un* potop, căci ea a fost de la început o literatură de factură europeană, în concordanță cu tendințele epocii. Interpretînd momentul debutului său în literatura română, scriitorul, preocupat de „noul stil" al literaturii europene, spunea : „Operele literare și artistice în adevăr noi ale ultimului sfert de veac sînt tot atîtea licăriri de înaltă spiritualitate. Nu e vorba numai de acele adieri ale unei noi religiozități ce trece printre noi. Un vast cuget, îndreptat spre creerea unei lumi noi, s-a iscat. Psihologismul, atît de iubit înainte, e încetul cu încetul părăsit. În dramă, în roman, eroii sînt tot mai mult simple „idei înzestrate cu voință", idei ce mișcă din adîncimi nebănuite omenirea. Ființa care condensează în energică sinteză viața în una din multiplele ei înfățișări ia locul caracterelor cu nesfîrșite nuanțări și complicații de conștiință. Sîmburele vieții, lucrul în sine, transcendentul, e căutat cu patimă crescîndă. În poezie se cîntă marile porniri ale spiritului vizionar, în afară de orice sentimentalism vag și decadent. În pictură și sculptură linia nu mai urmărește conturul accidental al naturii, ci creează în simplificări viguroase și monumentale o viață substanțială pe un plan ireal. De-a rîndul în artă, impresionismul relativist și nuanțat face loc tendinței hotărîte spre absolut.

[1] L. Blaga, *Fețele unui veac*, 1920, p. 111.

REV. IST. TEORIE LIT., T. 16, NR. 1, P. 101 – 117, BUCUREȘTI 1967

Voința creatoare ia locul inspirației pasive. Un vînt de bărbăție și de ireductibilă spiritualitate trece prin acești ani de temeinică prefacere artistică"[2].

„Noul stil", despre care vorbește Blaga, este caracteristic expresionismului, curent care, în primele decenii ale secolului nostru, exprima ideologia burgheză a epocii imperialismului, pătrunsă de aspirația spre transcendent, spre absolut, ca răspuns al suferinții și dezamăgirii față de anomaliile care se arătaseră încă din ultimele decenii ale secolului trecut, absolutizate însă într-o formă dramatică o dată cu prima etapă a crizei generale a capitalismului, după primul război mondial. Ca urmare a agravării contradicțiilor orînduirii capitaliste, în perioada primului război mondial au început a se vedea semnele descompunerii în dezorientarea ideologică a claselor dominante, în opoziție cu afirmarea tot mai clară a unei concepții științifice despre lume și societate, ca ideologie a claselor revoluționare. Anomaliile societății burgheze, prin care încă din secolul trecut criticul C. Dobrogeanu-Gherea explica originea pesimismului în viață și artă, se mențin și în anii postbelici, în tendințele contradictorii ale scriitorilor care deși refuzau sistemul capitalist, nu găseau idealuri valabile pentru progresul social. În acest sens spunea și L. Blaga, în 1920, în spiritul tendinței expresioniștilor spre valori absolute : „E tragică soarta timpului nostru : ne trebuie o religie, dar nu găsim nicăiri un Dumnezeu pentru ea . . ."[3]. Faptul îl constata scriitorul și în altă lucrare din aceeași epocă, menționînd trăsăturile „noului stil al vieții", născut din setea de absolut : „O artă pătrunsă de năzuința spre absolut, pentru a nu rămînea o simplă apariție de suprafață trebuie să-și aibă corespondențele în celelalte manifestări ale vieții omenești. Însă aceste corespondențe lipsesc astăzi cu desăvîrșire. Vegetația din jurul nostru arată goluri dureroase"[4].

Despre înstrăinarea omului în societatea capitalistă, într-o lume decăzută și lipsită de ideal, vorbise Karl Marx cu multă vreme înainte de a se arăta primele semne ale crizei ei generale, prevestind situația creată de războiul imperialist, cînd fuga scriitorilor de realitate, ca urmare a dezamăgirii lor față de rînduielile burgheze, nu aducea nici o compensație morală prin încrederea într-un viitor mai bun. Epoca expresionismului european, îndeosebi a celui german, se aseamănă în multe privințe cu epoca lui Shakespeare în literatura engleză, de unde și înclinația scriitorilor spre teatru, conceput ca reprezentare a personajelor nu atît în situații scenice cît în meditațiile lor asupra valorilor umane, fiind recunoscută în acțiunea lor permanenta mișcare a spiritului uman în căutarea răspunsurilor la marea problemă a raporturilor omului cu lumea. Sfîrșitul teribilului secol al XIX-lea, cu marele lui progres material, impunea o nouă orientare a omului, tot așa cum extraordinarul secol al XVI-lea, cu marile lui descoperiri științifice, a impus o transformare a poziției omului în univers. Și într-un caz și în altul, mult a fost cîștigat fără ca omul să trăiască sentimentul deplinei cuceriri, în locul mulțumirii de a trăi apărînd reflecțiunea asupra cunoașterii și acțiunii lui. Deși condițiile istorice au fost deosebite, semnele nemulțumirii au fost aceleași, tragedia omului situîndu-se în conștiința înstrăinării într-o lume în care el știe că poate cuceri totul, fără a fi însă un cuceritor al totu-

[2] L. Blaga, *Filozofia stilului*, p. 70 — 71.
[3] L. Blaga, *Pietre pentru templul meu*, p. 14.
[4] L. Blaga, *Filozofia stilului*, p. 72.

lui. Umbra lui Hamlet se proiectează astfel în criza de conștiință a omului modern, manifestată în formele explozive ale unei „noi religiozități" în anii primului război mondial, în metoda expresionismului, care transformă teatrul în poezie și poezia în filozofie.

Expresionismul, ca reacție împotriva formelor consacrate ale artei burgheze, a însemnat respingerea unei lumi artificiale și mecanizate, a spiritului sclerozat și anchilozat de înstrăinarea omului în propriul său mediu de viață socială, opunînd estetismului purist și scientismului steril o viziune dinamică asupra lumii, manifestată prin exaltarea personalității omului pentru regăsirea unității originale, în care ființa lui se întîlnește cu ființa universului, sub forma unui fenomen primar, într-o experiență necomunicabilă în conceptele logicii și neconvertibilă în calculele tehnicii. De aici și teama de rațiune, de puterea „spiritului" care, cum L. Klages îl definea, este o amenințare a „vieții" — ea nefăcînd decît să „despice" ființa umană prin prefacerea lumii într-un „obiect" față de care sufletul trebuie să se apere prin regăsirea „nepătrunsului ascuns", cum ar spune L. Blaga, cu alte cuvinte prin descoperirea nerațională a unui „orizont al misterului" specific omului integrat în propria lui existență. Desigur că drumul acesta nu putea duce la nici un fel de ieșire, de vreme ce, cum tot L. Blaga spunea în una din primele sale cugetări filozofice, „datoria noastră în fața unui adevărat mister nu e să-l lămurim ci să-l adîncim așa de mult încît să-l prefacem într-un mister și mai mare", sau cum va spune el și în prima poezie a volumului care-l va impune ca poet al „noului stil" — *Eu nu strivesc corola de lumini a lumii* :

Și-ntocmai cum cu razele ei albe luna
nu micșorează, ci tremurătoare
mărește și mai tare taina nopții,
așa îmbogățesc și eu întunecata zare
cu largi fiori de sfînt mister
și *tot ce-i ne-nțeles*
se schimbă-n ne-nțelesuri și mai mari
sub ochii mei —

O astfel de mărturisire desigur că greu putea fi înțeleasă într-o literatură ca a Transilvaniei în anii imediat următori războiului, deși poetul s-a impus de la început prin noutatea viziunii pe care opera lui o opunea unei tradiții literare ce încă nu ajunsese la forma unei „culturi majore". În ce măsură mărturisirea poetului nu era numai adaptarea la expresionismul european ci corespundea și unei reale stări de lucruri din România anilor de după primul război se vede și dintr-o poezie publicată de el în 1925 în „Gîndirea", intitulată *Făgăduinți din flăcări*, nepublicată în volum tocmai pentru că ideologia poetului s-a îndepărtat cu timpul de observația directă a realității sociale :

Din stufăriș cu flăcări rotitoare
făgăduitu-ni-s-au fabrici lîngă rîuri sfinte,
rugăciuni de clopote să ni se pară
fapta mîinilor între motoare.
Făgăduitu-ni-s-au pentru ierburile țării
de șapte ori șapte zeci de mii de turme sunătoare.

Făgăduitu-ni-s-a patrie în care
de bucurie să se scuture mieii,
făgăduitu-ni-s-a prunduri de ape
cu peşti asemănători cu zeii.

. . . . . .

În fiecare tufă de spini
cerul vorbeşte ca văpaie de vatră,
dar nimeni nu se mai opreşte
s-asculte lung vorbitoarele flăcări —
numai cîni rămîn în urmă, speriaţi le latră.

Refuzul realităţii mizere, apărută după război, în contrast cu promisiunile aşteptate, este evident în această poezie, deşi poetului nu-i erau deloc clare cauzele adevărate ale anomaliilor sociale. Nemulţumirea se va transforma în căutarea unui ideal care, integrîndu-l pe om într-o existenţă „originară", îl va înstrăina tot mai mult de ceea ce el caută în viaţă, de rostul ei uman. Sentimentul acestei permanente căutări a poetului „bolnav de prea mult suflet" constituie motivul fundamental al întregii lui opere, recunoscîndu-i-se chiar în această direcţie valoarea ei poetică deosebită, cu toate că tensiunea interioară care transcende realitatea rămîne o căutare fără obiect. Dar tocmai de aceea nu e de-ajuns să constatăm faptul, arătînd doar aspectele negative ale gîndirii poetului, ci trebuie să cercetăm, aşa cum o valorificare critică a moştenirii literare ne impune, în ce constă marea artă a poetului, ca expresie a tensiunii lui dramatice, ţinînd seama că opera unui mare scriitor nu poate fi valorificată numai prin recunoaşterea unui caracter dominant negativ al ei.

Noutatea şi complexitatea fenomenului poetic blagian au fost explicate încă de la apariţia lui prin dubla structură a scriitorului, de poet şi filozof, cu deosebire considerîndu-se poezia sa ca un pendant al filozofiei. Rezultatul a fost însă de la început limitat căci, cum spune scriitorul în unul din aforismele lui postume, "la un poet este importantă nu filozofia pe care o pune în poezie, ci filozofia pe care o are". Incontestabil că Blaga a fost şi un filozof, cum el însuşi a ţinut să fie considerat în primul rînd, încurajînd astfel pe adepţii lui în a-i interpreta poezia prin filozofia lui. Dar în acest raport n-au lipsit nici rezervele faţă de poezie, pe măsură ce sistemul filozofului a avut o influenţă tot mai negativă asupra mişcării literare româneşti, într-o vreme cînd iraţionalismul s-a integrat într-o filozofie politică reacţionară. Şi cu atît mai mult astăzi, într-o interpretare critică a operei, explicarea poeziei prin filozofia sistemului nu ne dă o măsură exactă a valorii poetului, criticul fiind nevoit să salveze poezia, după ce i-a recunoscut dimensiunea marii arte, semnalînd doar cîteva din contradicţiile ei cu concluziile sistemului, pentru a o accepta cu oarecare îngăduinţă şi regret. În vederea unei înţelegeri a operei poetice a scriitorului, plecînd de la filozofia pe care ea o are, pe altă cale trebuie să mergem, trebuind să găsim ideea poetică fundamentală, izvorul comun al poeziei şi al filozofiei, considerînd că şi filozofia nu e decît dezvoltarea într-un sistem a unui zbucium sufletesc născător de mare poezie, chiar dacă unele din ideile filozofice, explicate prin gîndirea poetică, s-ar putea reconsidera în măsura în care ele se integrează într-o viziune valabilă asupra existenţei. Într-o astfel de cercetare, teatrul scriitorului ocupă un loc central în opera

lui, fiind recunoscut ca teatru poetic şi filozofic totodată, el oferindu-ne o cale mai directă pentru determinarea ideii fundamentale a operei, care este o idee dramatică.

Tendinţa spre absolut, recunoscută de L. Blaga ca dominantă în mişcarea literară a vremii, este caracteristică expresionismului, pe care el îl defineşte ca atitudine fundamentală în artă, după esteticianul Max Deri, prin fixarea lui între naturalism şi idealism : „Expresionismul nu idealizează conturele lucrurilor înălţîndu-se la tipurile lor, dar nici nu le redă în complexitatea lor accidentală. Partea individuală, singulară a lor nu e nici eliminată, nici reprodusă, ci exagerată, accentuată, pentru obţinerea unui maxim de expresivitate"[5]. Expresionismul pentru L. Blaga este o viziune poetică extatică specifică nu numai ca abatere de la natură, cum alţi teoreticieni considerau, căci prin aceasta el se putea confunda cu caricaturalul, ci ca o tendinţă a omului spre absolut : „De cîte ori un lucru e astfel redat încît puterea, tensiunea sa interioară, îl întrece, îl transcendentează, trădînd relaţiuni cu cosmicul, cu absolutul, avem de-a face cu un produs artistic expresionist"[6]. Ca formulă poetică, expresionismul, făcînd din lucrul individual un reflex al unei existenţe supraindividuale şi nelimitate, răstoarnă raportul natură-om în inversul său, în sensul că arta, ca expresie profundă a sufletului uman, nu este o reproducere a naturii, ci o exagerare a ei pentru o mai mare expresivitate afectivă. În arta expresionistă natura apare ca o proiectare a unei stări sufleteşti debordante şi haotice, ca şi cînd ea s-ar naşte din focul interior al artistului, într-un elan cosmic.

Este ceea ce L. Blaga spune în una din primele poezii (*Vreau să joc !*) :

Pămîntule, dă-mi aripi :
săgeată vreau să fiu să spintec
nemărginirea,
să nu mai văd în preajmă decît cer,
deasupra cer,
şi cer sub mine —
şi-aprins în valuri de lumină
să joc
străfulgerat de-avînturi nemaipomenite

Năzuinţa spre absolut apare în opoziţie cu trupul trecător (*Daţi-mi un trup voi munţilor*) :

Pămîntule larg fii trunchiul meu,
fii pieptul acestei năprasnice inimi,
prefă-te-n lăcaşul furtunilor, care mă strivesc,
fii amfora eului meu îndărătnic !
Prin cosmos
auzi-s-ar atuncea măreţii mei paşi
şi-aş apare năvalnic şi liber
cum sînt,
pămîntule sfînt.

---

[5] L. Blaga, *Filozofia stilului*, p. 42.
[6] *Ibidem*, p. 68—69

Poetul dă elanului său cosmic sensul exaltării omului, convertind durerea în bucurie, vrînd nu numai să zdrobească o ordine socială nedreaptă, ci să escaladeze cerul (*Veniți după mine, tovarăși!*):

Veniți mai aproape! — și cel care are
urechi de auzit să audă:
durerile nu sînt adînci decît atuncea cînd rîd.
Să rîdă deci astăzi în mine
amarul
și-n hohote mari să-și arunce pocalul în nori!
Veniți lîngă mine, tovarăși, să bem!
Ha, ha! Ce licărește-așa straniu pe cer?
E cornul de lună?
Nu, nu! E un ciob dintr-o cupă de aur,
ce-am spart-o de boltă
cu brațul de fier.

În creația poetică a lui L. Blaga recunoaștem așadar elanul nestăvilit spre absolut, comparabil cu explozia sufletească din arta lui Van Gogh, Picasso, Brâncuși, poetul fiind „bolnav de prea mult suflet" într-o lume lipsită de orice ideal. Dar, ca urmare a crizei sociale pe care expresionismul o transpune în artă prin exagerarea realității urmărită în creșterea ei nelimitată de la pămînt la cer, poetul, în elanul său, nu găsește o corespondență cu lumea exterioară, căutarea lui fiind zadarnică, dramatică în măsura în care el simte golul în fiorul eternității. Această neîmplinire a omului, pe măsura absolutului căutat, constituie ideea poetică fundamentală a operei lui Blaga, exprimată în poezie ca un conflict cu sine însuși, ca dramă a cunoașterii, și în teatru ca un conflict cu lumea exterioară, ca dramă a acțiunii. Între cunoaștere și acțiune, între poezie și teatru, există astfel legături profunde, într-o viziune unitară asupra lumii, pe care poetul o considera o expresie a unei „noi religiozități" într-o vreme cînd organizarea socială arăta „goluri dureroase", rămînînd datoare „cu o nouă dogmă irațională și cu o nouă biserică, pentru desăvîrșita înfrîngere a individualismului"[7], cu alte cuvinte, cînd năzuinței spre absolut nu-i corespundea nici o formă socială de înălțare umană. Prefacerea artistică vestită de tendința expresioniștilor spre exagerare extatică a realității, în care lucrul singuratic devine un reflex al unei existențe supraindividuale și nelimitate, inevitabil a fost un drum pierdut, pe care istoria n-a întîrziat să-l schimbe cu altul, indicat de legile obiective ale dezvoltării sociale, întrucît „noua dogmă" și „noua biserică" s-au dovedit slujitoare, ca și cele vechi, însă într-o altă formă, ale sistemului capitalist, intrat în prima etapă a crizei lui, căreia expresionismul îi corespundea ca formulă de artă.

Ar fi totuși foarte greșit să explicăm arta lui Blaga exclusiv prin formula expresionistă, limitată ideologic cel puțin întrucît nici expresionismul n-a fost un curent unitar, iar unele din tendințele lui lăsau deschis orizontul marii arte. După cum expresionismul poetului n-a fost determinat numai de factorii sociali specifici țărilor apusene în primul sfert al veacului nostru ci și de condițiile țărilor românești în aceeași perioadă istorică, tot așa partea cea mai valabilă a operei lui, cu toată

[7] L. Blaga, *Filozofia stilului*, p. 72.

noutatea formulei poetice, este în concordanță cu tradiția culturii românești, în primul rînd a Transilvaniei, întemeiată la rîndul ei pe o străveche cultură folclorică.

Cum se știe, și cum poetul însuși spunea în studiile sale de filozofia stilului, în arta expresionistă, cu năzuința ei spre absolut, își găsește un loc esențial arta folclorică, în formele ei simple fiind expresia aceleiași năzuințe, determinată, bineînțeles, de tendințele societății arhaice, avînd o evidentă caracteristică religioasă. Prin această năzuință expresionismul, nu numai ca ideologie socială ci și artistică, a fost o îndepărtare de oraș și o întoarcere spre sat, spre „satul-idee", care se socotește pe sine însuși „centrul lumii", și care trăiește în orizonturi cosmice, prelungindu-se în mit, cum spune L. Blaga, elogiind satul românesc : „Fiecare sat se simte, în conștiința colectivă a fiilor săi, un fel de centru al lumii, cum optic fiecare om se plasează pe sine de asemeni în centrul lumii. Numai așa se explică orizonturile vaste ale creației populare în poezie, artă, în credință, acea trăire care participă la totul, siguranța fără greș a creației, belșugul de subînțelesuri și de nuanțe, implicațiile de infinită rezonanță și însăși spontaneitatea neistovită. Omul satului, întrucît izbutește să se mențină pe linia de apogeu, genială, a copilăriei, trăiește din întregul unei lumi — pentru acest întreg ; el se găsește în raport de supremă intimitate cu totalul și într-un neîntrerupt schimb reciproc de taine și relevări cu acesta. Omul orașului, mai ales al orașului care poartă amprentele timpurilor moderne, trăiește în dimensiuni și stări tocmai opuse : în fragment, în relativitate, în concretul mecanic, într-o trează tristețe și într-o superficialitate lucidă. Impresiile omului de la oraș puse la cîntar de precizie, îngheață, devenind mărimi de calcul ; ele nu se amplifică prin raportare intuitivă la un cosmos, nu dobîndesc proporții și nu se rezolvă în urzeli mitice, ca și impresiile omului de la sat. . . Faptele și întîmplările se prelungesc pentru omul de la sat într-o imaginație mitică permanent disponibilă. Nimic mai prompt decît reacțiunea mitică a săteanului. Or, mitul implică totdeauna semnificații liniare și prin aceasta raportabile la întregul unei lumi" [8]. Aprecierea aceasta a lui L. Blaga conține, ca ideologie, o anumită aversiune pentru civilizație în general, neținînd seama că civilizația pe care el o detestă este de un anumit tip, specifică societății capitaliste în descompunere, după cum elogiul satului arhaizat conține o anumită înclinare spre ceea ce el numește adeseori „metafizica satului", în care — cum spune în studiile de filozofia culturii — își are rădăcinile *stilul*, dincolo de lumină [9]. De reținut este că în același elogiu al satului românesc, Blaga precizează că nu dorește o dispensare de bunurile civilizației printr-o întoarcere la primitivism, ci doar militează pentru o anumită structură spirituală a satului, mai potrivită ca fundal pentru o viziune poetică adîncă, în opoziție cu orizontul sărăcit al orașului modern. Că această teză poate servi în mare măsură unei întoarceri voalate la primitivism este foarte adevărat, după cum orice exaltare a culturii arhaice întunecă zările contemporaneității, dar nu trebuie să desconsiderăm mitul ca modalitate poetică și să-l identificăm cu mistificarea, cel puțin întrucît prin dezgolirea lui de semnificația religioasă s-a dovedit în cultura tuturor popoarelor un mare izvor de poezie. Cît de

[8] L. Blaga, *Elogiul satului românesc*, p. 7—8.
[9] L. Blaga, *Orizont și stil*, în *Trilogia culturii*, p. 11,

valabilă este aceasta pentru un spirit modern se vede din adaptarea motivelor folclorice la concepţii care în fond sînt opuse celor arhaice, anume pentru subminarea interioară a primitivismului şi nu pentru confirmarea lui, chiar dacă uneori adaptarea pare că menţine spiritul vechi.

Explicarea genetică a motivului poetic prin recunoaşterea unui anumit mod folcloric de a gîndi, valabil în marea poezie, lasă deschisă pătrunderea semnificaţiei lui mai adînci, a esenţei lui poetice, pe care spiritul modern nu o poate desconsidera numai pentru că ea necesită o explorare într-un domeniu primejdios.

Teoria filozofului asupra „vîrstelor adoptive" în istoria popoarelor arată tocmai felul în care cultura folclorică, specifică vîrstei de copilărie a umanităţii, creşte din ea însăşi în formele culturii majore. El considera că satul corespunde vîrstei copilăriei culturii, fiind itinerariul îndelung pregătit pentru geniile creatoare de cultură majoră într-un proces de maturizare spirituală pe care îl explică prin fenomenul de psihologie colectivă a „vîrstelor adoptive", caracteristice perioadelor istorice străbătute de atmosfera „tinereţii', cum au fost în literatura europeană „Sturm und Drang-ul" sau expresionismul, perioade în care creatorii, chiar dacă n-au fost cu adevărat tineri, au evadat din vraja vîrstei adoptive care-i încercuia, din vraja copilăriei, acceptînd altă vîrstă, tot în sensul unor structuri adoptive, adică acceptînd o nouă mentalitate, în care formele culturii minore sînt investite cu atributele maturităţii [10]. Teoria aceasta nu corespunde unei explicaţii ştiinţifice a fenomenului de cultură prin condiţiile obiective ale dezvoltării istorice. De reţinut din ea este totuşi că tradiţia folclorică, proprie culturilor mai puţin evoluate, poate asigura un salt istoric, aşa cum creaţia lui a fost în cultura românească, astfel formele minore ale culturii folclorice, în conformitate cu un anumit specific naţional, putîndu-se integra în cultura universală. Elogiul adus satului românesc de L. Blaga nu trebuie înţeles ca un îndemn de „ataşare definitivă la folclor şi ca îndrumare necondiţionată spre rosturi săteşti", cum semănătoriştii preconizau, şi nici ca un îndemn la o imitare a motivelor, „care îşi au preţul lor neegalat acolo în climatul lor feciorelnic ca zorile, în cultura populară" [11], căci „cultura majoră nu *repetă* cultura minoră, ci o sublimează, nu o măreşte în chip mecanic şi virtuos, ci o *monumentalizează*, potrivit unor vii forme, atitudini şi orizonturi lăuntrice" [12]. Ceea ce Blaga dorea să aprecieze în maturizarea spirituală a unei culturi de străveche tradiţie folclorică nu era motivul folcloric brut, aparenţa, anecdotica, aşa cum semănătorismul urmărea în literatura română într-o vreme cînd curentele literare europene erau foarte confuze în căutarea unui echilibru spiritual, ci un anumit „stil", în sensul mare al cuvîntului, un stil al „tinereţii", pe care el îl recunoştea şi în expresionismul european, ca tendinţă a omului spre absolut, într-o tensiune interioară a sufletului ce în lumea din afară nu găsea decît goluri dureroase, o tensiune în care lipsa unui suport exterior face ca realul să se întîlnească cu irealul, istoria cu legenda, natura cu cosmosul, viaţa cu firea.

Se poate spune aşadar despre orizonturile lăuntrice ale operei lui L. Blaga, după propriile sale explicaţii ale fenomenului de cultură, că ele

[10] L. Blaga, *Geneza metaforei şi sensul culturii*, *Trilogia culturii*, p. 352 — 353.
[11] Răspuns la *Elogiul lui O. Goga*, de N. Crainic, 1941, p. 21.
[12] *Elogiul satului românesc*, p. 16.

se deschid în zarişte a cosmică a satului românesc, în concordanţă cu licăririle de înaltă spiritualitate din primul sfert al veacului nostru, prin cele două izvoare ale creaţiei sale, unul intern, folclorul, şi altul extern, expresionismul european, în viziunea unui „nou stil", al cărui reprezentant se simţea, prin privirea lucrurilor în partea lor de absolut, ca expresie a unei forţe de viaţă pentru care nici o realitate cunoscută nu pare încăpătoare. Aceasta este filozofia pe care trebuie să o căutăm în poezia lui Blaga, ca filozofie a dramei omului într-o epocă în care progresele civilizaţiei, folosite într-un sistem social lipsit de umanitate, motivau întrebările disperate asupra condiţiilor în care viaţa ar putea dobîndi un sens cu adevărat uman. Este drama pe care şi teatrul lui o exprimă, ca teatru de idei, în simboluri folclorice corespunzătoare tendinţei omului de eliberare din stringenţele logicei şi reînvierii unor credinţe străvechi, opuse exclusivismului bisericesc, cu convingerea exprimată încă într-un aforism din tinereţe : „Într-o epocă întunecată, singura lumină o dau tradiţiile : lumina ce-o împrăştie în întuneric putregaiul" [13]. În unison cu expresioniştii, care prin reînvierea religiosului în formele artei au vrut să creeze un nou colectivism spiritual, el a căutat să spargă conformismul, plăsmuind, cum singur spune, din „duhul eresului", ca odinioară Eminescu, „din acel duh care împrumută atîta nebănuită şi uluitoare spontaneitate geniului popular" [14] :

Doamne, Doamne, mult zic Doamne,
Dumnezeu pare că doarme
Cu capul pe-o mănăstire
Şi de nimeni n-are ştire.

Versurile acestea exprimă o anumită îndoială în grija divină pentru om, deşi filozoful preciza în una din lucrările lui că „absenteismul divin e atribuit mai curînd altor împrejurări decît unei distanţări faţă de lume" [15]. Cum vor dovedi şi poeziile lui Blaga, inspirate din această viziune folclorică, versurile citate arată un fel de reproş adresat dumnezeirii pentru „absenteismul" ei, lăsîndu-se să se înţeleagă că omul are libertatea să-şi găsească singur drumul spre realitatea vieţii lui, înclinat mai mult spre „pămîntesc" decît spre „ceresc". Apărătorii „dreptei credinţe" susţin că în orice religie, spre deosebire de filozofie, certitudinea adevărului este o transcendere reală a spiritului, dar nu prin spirit ci prin realitatea divină, de aceea pentru ei nu poate fi decît o „erezie" străduinţa omului într-o transcendere în care nu divinitatea, ci omul însuşi are iniţiativa revelării adevărului, astfel că pentru el realitatea transcendentă nu este decît o închipuire. În religia creştină, înclinarea omului spre „pămîntesc" este explicată de teologi ca o atitudine de orgoliu, provenită din umanismul păgîn, adică din încrederea nelimitată în puterea individului de a se ridica deasupra lumii, formulîndu-i sau dictîndu-i legile lui. L. Blaga, răspunzîndu-le, recunoaşte oscilarea poeţilor de la revista „Gîndirea" între „pămînt" şi „cer", împărţindu-i în două tipuri, după modelul străvechi al evangheliştilor : unii în stilul lui Marcu, care a vorbit de Isus mai mult sub raport uman şi pămîntean, alţii în stilul lui Ioan, care l-a înfăţişat mai mult în bătaia de

[13] *Pietre pentru templul meu*, p. 6.
[14] Răspuns la *Elogiul lui O. Goga*, de N. Crainic, p. 25—26.
[15] L. Blaga, *Spaţiul mioritic*, în *Trilogia culturii*, p. 228.

lumini a cerului [16]. L. Blaga, după propria-i mărturisire, făcea parte din gruparea „de stînga" a revistei, el îngăduindu-şi „o anume libertate creatoare faţă de motivele creştine, convertindu-le în mituri şi viziuni inedite, urmînd, poate fără a şti, îndemnurile spre eresuri ale imaginaţiei şi gîndirii populare" [17]. Dacă ar fi să găsim şi pentru el un model în cadrul revistei, n-am greşit asemuindu-l cu Petru, cel mai profund uman dintre toţi apostolii, înclinat să facă loc în propovăduirea lui, alături de elementul transcendent revelat, şi legii pămînteşti, îndoindu-se ori de cîte ori trebuia să înţeleagă că împărăţia Mîntuitorului nu este în lumea pămîntească. Este apostolul căruia, pentru că s-a îndoit de coborîrea lui Dumnezeu în om, Isus i-a spus : „Mergi înapoia mea Satano, sminteală îmi eşti, că nu cugeţi cele ce sînt ale lui Dumnezeu, ci cele ce sînt ale oamenilor" (Mt., 16, 23). În aceeaşi imagine biblică a îndoielii, pentru „puţin credincios" Blaga „cocoşii au cîntat de trei ori în noapte", el trebuind să strige, ca şi apostolul, „Doamne, Doamne, de cine m-am lepădat?".

Orice ridicare a mîinii
nu e decît o îndoială mai mult.
Durerile se cer
spre taina joasă a ţărînii.

Într-o epocă de disperată căutare a adevărului, cînd apărătorii „dreptei credinţe" nu făceau decît să sprijine instituţiile întemeiate pe ideea dreptului divin în organizarea socială, mulţi poeţi au încercat un protest violent împotriva confortului material şi al realismului burghez, imaginîndu-şi o „nouă umanitate", în care religiosul, sclerozat de biserică, să fie reînnoit prin artă, pentru evadarea din mediul fenomenelor relative într-o lume de valori absolute. Unii dintre ei au servit astfel, chiar fără voia lor, „noua dogmă" şi „noua biserică" de care clasele dominante aveau nevoie pentru a întreţine ideea unui absolut inaccesibil omului, ca justificare a realităţii existente. Alţii, fără să se elibereze definitiv de obsesia religiosului, s-au îndoit de valoarea acestui absolut, tăgăduind „dreapta credinţă" care reduce orice aspiraţie umană la revelaţia divină. L. Blaga a fost printre aceştia din urmă, cel mai „pămîntean" dintre poeţii *Gîndirii*. Certitudinii credinţei el îi răspunde cu îndoiala filozofului, în locul extaziilor revelaţiilor divine el îngăduindu-şi o „ecstazie" a intelectului, care scoate dogmaticul din sfera credinţei religioase, întemeiată pe revelaţia divină, făcînd din el un mod de a gîndi în cadrul filozofiei profane, întrucît el poate fi stimulat de o realitate obiectivă, alta decît cea presupusă de părinţii bisericii ca revelată în extazul religios [18]. Este acesta drumul „spiritualismului liber" al lui L. Blaga, care rămîne un ateism în cadrul unei învăţături religioase, o aspiraţie umană învăluită numai în haina unei teologii tulburate, aşa cum ereziile au fost în istoria bisericească, într-o vreme cînd intoleranţa religioasă sancţiona orice reabilitare a aspiraţiilor umane în condiţiile păcatului şi ale morţii. Aceste „erezii" sînt „eresurile" imaginaţiei populare, pe care poetul recunoaşte că le-a convertit în mituri şi viziuni inedite.

„Eresurile" populare nu sînt decît formele neteoretizate, păstrate sub formă de credinţe, ale unor „erezii" religioase, care s-au opus dogmelor

[16] L. Blaga, Răspuns la *Elogiul lui O. Goga*, p. 29.
[17] *Ibidem*.
[18] L. Blaga, *Cunoaşterea luciferică*, în *Trilogia cunoaşterii*, p. 90—99.

oficiale ale bisericii, exprimînd un spor de încredere în forța omului, dragostea de viață și de rosturile ei pămîntești, în opoziție cu absolutizarea necunoscutului în zeitățile cerești. Păstrătoare ale unor concepții încă din epoca primitivă a umanității, cînd religia nu se constituise în apărătoare a rînduielilor sociale, ele s-au menținut în toate religiile „adevărate", bazate pe revelația divină, cum a fost considerată și religia creștină, mai ales cînd biserica a început să justifice inegalitatea economică și socială prin ideea că toate cele lumești, așa cum sînt, sînt hotărîte de puterea divină. Asupra acestei idei stăruie Fr. Engels vorbind de războiul țărănesc german, în observația că datorită dictaturii spirituale a bisericii „toate doctrinele revoluționare, sociale și politice trebuie să fie în același timp și cu precădere erezii teologice" [19]. Cei amenințați cu chinurile iadului, păstrînd în credințele lor necesitatea apărării vieții pămîntești în fața necunoscutului, s-au încumetat a se opune voinței lui Dumnezeu, exprimîndu-și nemulțumirile și năzuințele lor pentru dreptate socială în haina deformată a religiei, menținînd prin erezii o anumită filozofie asupra lumii, în creații străbătute de un puternic realism, care cuprindeau uneori elemente materialiste spontane, naive, și totodată o concepție etică înaintată, de un profund umanism [20].

Marii poeți ai literaturii universale, în opoziție cu dreapta credință întemeiată pe revelația divină, au avut întotdeauna îndoieli „eretice", mai ales în viziuni poetice întemeiate pe credințe populare. Goethe spunea, în acest sens, că „pendula vieții religioase oscilează între incredulitate și superstiție și fiecare tendință liberală duce la incredulitate" [21]. Constatînd faptul începînd cu epoca eliberării de sub intoleranța medievală, putem spune că drama omului modern se cuprinde în drama lui Faust, în tradiția medievală a alchimistului întovărășit cu diavolul pentru descoperirea adevărului necuprins în învățătura teologilor. Întreaga literatură a titanismului și satanismului, culminantă în revolta socială a poeților moderni, se găsește în tema faustiană, cu urme puternice pînă în epoca marilor răsturnări și a marilor deziluzii provocate de criza unei societăți ce nu s-a dovedit mai bună decît cea bazată pe dogmă și biserică.

L. Blaga, departe de a fi revoluționar, a păstrat în concepția sa poetică o anumită filozofie eretică, plăsmuind și el din „duhul eresului", în căutarea zadarnică a adevărurilor revelate. Poetul a zăbovit îndelung între stînci, lîngă sfinții bătrîni, ca ghicitorile țării, s-a zvîrcolit pe drumuri, pe țărmuri, lîngă fîntîni fără fund, și-a deschis ochiul cunoașterii, dar munții pe care să-i mute din cale cu credința nu-s (*Tristețe metafizică*). În starea „de grație" a copilăriei, pe Dumnezeu îl despica în închipuire ca pe o jucărie, dar apoi l-a pierdut pentru totdeauna „în țărînă, în foc, în văzduh și pe ape" (*Psalm*). Religiozitatea devine astfel pentru poet o căutare a misterului ce mereu se ascunde: pretutindeni, pe pajiști și pe ogor, serafimii însetează după adevăr, dar apele din fîntîni refuză gălețile (*Paradis în destrămare*).

Este această „tristețe metafizică" o căutare a lui Dumnezeu printr-o problematizare asemănătoare cu a lui Kirkegaard, al cărui dicton

---

[19] Apud *Istoria gîndirii sociale și filozofice în România*, 1964, p. 29.
[20] Ibidem, p. 21.
[21] Apud I. C. Zaalberg, *La religion de Jésus et la tendance moderne*, 1866.

era : „disperează, disperează din toată inima, din tot sufletul şi din toate puterile tale, căci nimic nu este mai groaznic decît a cădea viu în mîinile lui Dumnezeu". În filozofia lui Kirkegaard îşi are originea doctrina protestantă numită „teologia dialectică" sau a „crizei", pe care Blaga totuşi nu o acceptă, întrucît în baza criteriului absolut al revelaţiei divine, ea condamnă cultura ca fenomen ce menţine pe om în păcat, semn pentru poet că în această justificare „răbufneşte oboseala de cultură a unor spirite chinuite, care au întins excesiv arcul problemelor şi s-au înstrăinat de îndemnurile şi preocupările fireşti ale omului [22]. Şi tocmai în această apreciere constă originalitatea lui Blaga, căci refuzînd „apa tulburată" a teologiei protestante, el nu acceptă nici explicaţia ortodoxistă a culturii ca „nostalgie a paradisului", aşa cum ideologul „Gîndirii" se silise să o teoretizeze. Valabil în „erezia" lui este că, deşi în atmosfera expresionismului căutase şi el o „nouă dogmă" şi o „nouă biserică" pe care arta era chemată să le realizeze prin crearea unei „noi spiritualităţi" necesară ieşirii din „criza" epocii, presupune o reabilitare a omului şi a creaţiei sale prin ideea că adevărul este în *fire* şi această fire se *revelează* în năzuinţa omului spre adevăr. Blaga se consideră printre filozofii care, oricîtă înţelegere ar avea pentru modul de a gîndi teologic, trăiesc în credinţa iremediabilă că mintea li s-a dat din partea lui Dumnezeu ca să gîndească cu ea şi să nu fie numai receptacolul unui adevăr gata făcut" [23].

Religia este pentru Blaga, ca şi pentru teologi, o pasionantă năvală a fiinţei umane spre realitatea transcendentă, dar filozofia lui contrazice concepţia teologilor, întrucît consideră că „o revelaţie divină sau nu există în general, sau dacă există ea se adaptează aşa de mult la condiţii umane încît devine tot atît de valabilă ca şi plăsmuirile şi doctrinele de provenienţă exclusiv umană"[24]. Vremelnicia fiind singura formă în care omului i se arată dumnezeirea, „Oricare ar fi pretenţia unei credinţe oarecare de a se întemeia pe o inspiraţie extraumană, rămîne un fapt că religiozitatea îmbracă totdeauna forme istorice, şi că nu se manifestă decît încadrată, articulată, străbătută, pătrunsă, structurată de categorii stilistice, de acele categorii secrete ale spiritului uman, variabile şi ele, ce-şi pun pecetea pe toate plăsmuirile de cultură"[25]. Aceasta înseamnă că dogmaticul, care reprezintă o ieşire din funcţiile logice ale gîndirii, o ecstazie intelectuală, corespunde unei cunoaşteri transcedent cenzurată de categoriile abisale care, îndrumînd spiritul uman spre un anumit sens, zădărnicesc revelaţia întocmai a principiului divin. Dar mai înseamnă aceasta, în filozofia lui Blaga, că «pămîntescul se constituie în procesul cunoaşterii ca o „cenzură", prin o sumă de categorii ale „stilului" de cultură, care acţionează în spiritul omului asemenea unei albii de rîu, fără de care rîul însuşi nu poate exista, numită de el „matrice stilistică"»[26]. Matricea stilistică este un complex inconştient care administrează conştiinţa, imprimîndu-i anumite forme de exprimare, fie că e vorba de cunoaştere, fie de plăsmuire, „în orizontul misterului şi în vederea revelării", specific modului uman de a exista[27], datorită unei mutaţii ontologice a omului în univers. Categoriile

[22] Răspuns la *Elogiul lui O. Goga.*
[23] *Ibidem.*
[24] L. Blaga, *Religie şi spirit*, în *Trilogia valorilor*, 1946, p. 465.
[25] *Ibidem*, p. 473—474.
[26] L. Blaga, *Orizont şi stil*, în *Trilogia culturii*, 1944, p. 144.
[27] *Ibidem*, p. 475.

stilistice ale inconştientului, specifice indivizilor sau popoarelor din aceeaşi epocă, deformează, după o anumită „năzuinţă formativă", în anumite „cadre orizontice", năzuinţa omului de a-şi revela misterele existenţei[28], în tot ce este produs al spiritului uman : opere de artă, concepţii filozofice, doctrine şi viziuni ştiinţifice, concepţii etice şi sociale etc.[29].

Teoria aceasta asupra culturii, total opusă unei concepţii ştiinţifice asupra lumii, întrucît inconştientul administrează conştiinţa, este o concluzie a teoriei morfologice asupra culturii, care explica producţiile umane ca expresii ale unui anumit „sentiment al spaţiului". Extinzînd teoria morfologică, Blaga vrea să întemeieze o „noologie abisală", considerînd că alături de un „suflet inconştient" trebuie admisă şi existenţa unui „spirit inconştient". Teoria vrea să încheie într-un sistem filozofic ideea susţinută încă în *Filozofia stilului* : „Există o ridicare în domeniul spiritului ; fiecare vrea totuşi să fie el însuşi fără nici o concesiune vreunei puteri supraindividuale. Individualismul l-am moştenit de la generaţia trecută şi cu moştenirea aceasta blestemată vrem să creem o spiritualitate ce nu poate fi decît un produs colectiv. Avem setea de absolut, dar fiecare vrea să-l ajungă pe drumul său propriu, fără cooperaţie. Şirul contradicţiunilor s-ar putea continua. A trăi întru „absolut" înseamnă a te stiliza lăuntric, a primi o convenţie. A crea întru absolut înseamnă a crea anonim, a fi impersonal, colectiv" [30]. Cum în „noologia abisală" a filozofului a crea întru absolut înseamnă a crea în categoriile stilistice ale inconştientului, prin teoria sa, în acord cu tendinţele expresionismului european în ce priveşte valoarea iraţionalului în artă el considera că „sîntem, într-o măsură, cum nici nu visăm, ancoraţi într-o viaţă anonimă" [31].

În baza aceleiaşi „noologii abisale" explică Blaga şi cultura populară românească, o creaţie anonimă, impersonală, colectivă, în convingerea că ea se va afirma în viitor şi pe planul culturii majore. În orizontul spaţial specific culturii folclorice româneşti, concepţiile poporului ce de veacuri şi-a făcut istoria pe un pămînt de cumpănă se resimt de ambianţa spirituală a ortodoxiei, definită de filozof, între celelalte religii creştine, ca una cu deosebire potrivită cu propria lui concepţie despre orice religie, în problema fundamentală a revelaţiei divine. Acordînd importanţă „vremelniciei" şi „pămîntescului" în explicaţia religioasă a lumii, el constată că „În ce priveşte doctrina creştină, ea a acordat de la început chiar, adică din faza ei cea mai embrionară, atributul absolutului nu numai unei transcendenţe de neatins, dar tot aşa şi unei aşa-zise revelaţii sensibile şi concrete a acelei transcendenţe, ca fapt „istoric", ca eveniment petrecut în timp. Acest fapt „istoric", de despicare a vremelniciei, devenea principalul temei pe care avea să se clădească creştinismul ca religie destinată tuturor oamenilor fără deosebire" [32]. În privirea creştinismului ca fapt istoric,

---

[28] L. Blaga, *Orizont şi stil*, în *Trilogia culturii*, 1944, p. 118—140.
[29] *Trilogia culturii*, p. 147.
[30] *Filozofia stilului* p. 71—72.
[31] *Trilogia culturii*, p. 155.
[32] L. Blaga, *Spaţiul mioritic*, în *Trilogia culturii*, p. 178.

„deosebirile dogmatice, evidente şi prea cunoscute, s-au ivit doar ca o încoronare întîmplătoare, sau uneori ca simptome care întăresc şi pecetluiesc deosebirile stilistice" [33]; după răspîndirea ei în toată lumea veche, „doctrina creştină a îndurat anume adaptări şi a acceptat oarecari infiltraţii spirituale dictate de duhul local sau etnic al diferitelor regiuni geografice — mai mult: duhul local şi etnic a fost erijat, poate după o luptă care a durat sute de ani, într-un fel de focar secund al vieţii spirituale" [34], astfel că „anume categorii ale vremelnicului sînt oarecum asimilate în grad cu transcendentul", pretenţia doctrinei de a impune valori absolute încheindu-se cu un compromis cu „vremelnicia" [35]. De reţinut este că în ce priveşte ortodoxia cel de-al doilea focar al vieţii spirituale, alături de „transcendenţă", îl constituie categoriile „organicului", adică tot ceea ce ţine de viaţa istorică a poporului: viaţa, pămîntul, firea [36]. Se vede aceasta din concepţia despre biserică, înţeleasă nu numai ca o simplă organizaţie, ci ca un „organism" cu aspect cosmic, o „unitate a totului", în care e cuprins nu numai omul, ci şi viaţa şi creatura vegetală, cu alte cuvinte o organizaţie aderentă la „fire", ea cuprinzînd în istoria popoarelor tradiţiile, obiceiurile, limba, deci în primul rînd cultura populară, spontană şi naivă, cu preferinţă pentru pitoresc şi înţelegere pentru „o existenţă spiritual-organică profundă ca atare, profundă în ea însăşi, iar nu prin doctrina ei, care de altfel niciodată nu intervine ostentativ în configurarea omului ortodox" [37].

Cum se vede, teoria lui Blaga asupra religiei reduce ortodoxia la fondul folcloric păgîn, asimilat în categoriile organicului ca un focar secund al vieţii spirituale, alături de transcendenţă. Mai mult: este o teorie ateistă, dacă ţinem seama că ea explică revelaţia ca un fapt istoriceşte determinat, făcînd-o imposibilă ca revelaţie divină. Este explicabilă astfel rezerva teologilor faţă de ea, unii apropiind-o de teoria lui Feuerbach în ce priveşte înţelegerea adevărurilor divine, întrucît „nu face decît să dea haină de luciu înşelător" părerii că religia e o manifestare a egoismului omului şi a fanteziei sale, în tendinţa lui de a-şi „idealiza propria sa fiinţă" [38]. Şi regretul teologilor este cu atît mai mare cu cît Blaga se anunţa în paginile „Gîndirii" ca un poet creştin: Filozofia lui, „departe de a participa la un ev nou, asemănător celui mediu, cum se pretindea, e o apariţie tardivă a trecutului raţionalist, individualist şi antispiritualist. Filozofia lui Blaga e o poezie, construită de un suflet cu predispoziţii de poet şi tinzînd să explice cu deosebire creaţia poetică" [39].

De fapt, L. Blaga, acceptînd războiul cu teologii, se recunoştea în gruparea „Gîndirii" ca un spirit nesupus dogmatismului ortodox. În articolul de evocare a prieteniei cu N. Crainic el lăsa să se înţeleagă că ţinea de „stînga" grupării, fiind un adept al unui „spiritualism mitic, creator şi liber, liber în cadrul constrîngerilor firesti şi subconştiente ale unui «stil»". „Revista avea de fapt mai multe aspecte, iar unitatea

---

[33] L. Blaga, *Spaţiul mioritic*, în *Trilogia culturii*, p. 176.
[34] *Ibidem*, p. 179.
[35] *Ibidem*, p. 179
[36] *Ibidem*, p. 181—184.
[37] *Ibidem*, p. 204.
[38] D. Stăniloaie, *Poziţia lui Blaga faţă de creştinism şi ortodoxie*, Sibiu, 1942, p. 35.
[39] *Ibidem*, p. 122.

ei relativă era mai presus de orice o unitate de atmosferă. De o parte revista propunea certitudini pentru cititorii cu sufletul mai receptacular, gata de a le accepta ca certitudini, de altă parte însă revista problematiza aceste certitudini şi căuta noi şi iarăşi noi perspective pentru sufletele cu mai puţine aderenţe dogmatice. Între „dreapta" revistei, care, mai calmă, stăruia într-un crez literar şi metafizic tradiţional, şi „stînga" revistei, care, mai chinuită, punea accentul mai mult pe creaţie şi pe o libertate a mişcării îngăduită de însuşi stilul vieţii noastre, s-au intercalat cu timpul marcante personalităţi intermediare"[40].

Blaga a fost la „Gîndirea" în adevăr o personalitate intermediară, dar privit nu numai în perspectiva „dreptei" ci şi a „stîngii", pentru că oricît de „eretic" a fost el considerat de teologi pentru apropierea lui de teoria lui Feuerbach, sistemul lui filozofic rămîne de esenţă religioasă, cearta cu ortodoxiştii, care numai tîrziu l-au descoperit că este un eretic, a dus-o în aceeaşi casă, cu toate că el a vrut să deschidă ferestre pentru o creaţie liberă, din „duhul eresului". El n-a tras concluzia ştiinţifică a teoriei lui Feuerbach, fiind potrivnic creştinismului doar prin negarea revelaţiei divine, în ultimă analiză chiar a credinţei, dar nu găsea altă posibilitate de transcendere decît tot credinţa, o credinţă fără obiect, într-o căutare dramatică a adevărului absolut, în măsura în care el considera că năzuinţa spre absolut este cuprinsă în elanul fiinţei umane spre realitate, deci ca năzuinţă fără de care omul nu poate exista.

În filozofia lui Blaga revelarea adevărului divin prin cenzura categoriilor stilistice face ca în locul unei divinităţi personale, deosebită de natură şi superioară ei, deci a unei realităţi care să-l revendice pe cel ce crede în ea, să apară o realitate transsubiectivă, concepută de el ca un Mare Anonim, nu datorită neputinţei subiectului cunoscător, cît primejdiei ce s-ar ivi pentru el printr-o cunoaştere absolută, ea dezrădăcinîndu-l din orizontul specific modului uman de a fi, întru mister şi pentru revelare. Consecinţa este că în actul transcenderii, cenzurat pentru intelect, icoana principiului existenţei se întregeşte cu imaginaţia, conştiinţa fiind astfel „despicată de ţăndări de mituri, ca trupul Sf. Sebastian de săgeţi", cum spunea filozoful. Faptul acesta întăreşte cenzura transcendentă, căci mitul, creat de fantezie, este produsul unor stiluri omeneşti de gîndire a realităţii ultime. „Cunoaşterea mitică e un organ de revelaţii disimulatoare prin excelenţă. În această calitate ea constituie încă o elocventă ilustrare a cenzurii transcendente, prin care Marele Anonim ne îngăduie să surprindem misterele existenţiale sau disimulat, sau deloc, sau ca mistere"[41]. Dar cum mitul, ca produs al unor stiluri omeneşti de gîndire, este expresia unei religiozităţi îmbrăcate în forme istorice, pămînteşti, concluzia pentru întreg sistemul de gîndire al filozofului este că reprezentările mitologice sînt, inevitabil, ipostazieri ale unor forţe „pămîntene" în elanul omului, credinţa religioasă lăsînd loc îndoielii, iar concepţia despre lume, opusă dreptei credinţe, prefăcîndu-se în „eres".

Dacă ne gîndim acum la ce rămîne valabil din întreaga operă a lui Blaga, cu toate rezervele pe care le avem faţă de anumite teze ale filozofiei lui, putem răspunde : *poezia*. Şi trebuie să adăugăm imediat că ea este o

---

[40] *Începuturile şi cadrul unei prietenii*, „Gîndirea", 1940, 4, p. 226.
[41] *Censura transcendentă*, în „Trilogia cunoaşterii", p. 348.

mare poezie, întrucît exprimă o adîncă tensiune interioară. Blaga este un poet al „firii", așa cum religiozitatea lui o concepea, într-o viziune impusă de stilul vieții noastre, cu tot ceea ce ține de condiția noastră istorică. Religiozitatea, ca fond al poeziei lui Blaga, este o căutare a lui Dumnezeu, pierdut pentru totdeauna „în țărînă, în foc, în văzduh și pe ape", după o străveche concepție populară, care păstrează urmele unui materialism naiv și totodată ale unui umanism combătut în cursul istoriei, de apărătorii bisericii, ca „erezie". „Duhul eresului" din care plăsmuia Blaga, ca expresie a unei străvechi încrederi în forța omului, face din „nevrednicia" umană, din „vremelnicia" lui, o permanentă stare creatoare. Ideea o spune Blaga însuși în una din poeziile sale, ca explicație simbolică a viziunii lui poetice (*Lumina raiului*) :

Spre soare rîd !
Eu nu-mi am inima în cap,
nici creieri n-am în inimă.
Sînt beat de lume și-s păgîn !
Dar oare ar rodi-n ogorul meu
atîta rîs făr-de căldura răului ?
Și-ar înflori pe buza ta atîta vrajă,
de n-ai fi frămîntată,
Sfînto,
de voluptatea-ascunsă a păcatului ?
Ca un eretic stau pe gînduri și mă-ntreb :
De unde-și are raiul —
lumina ? — Știu : Îl luminează iadul
cu flăcările lui !

Într-o dramă faustiană (*Pustnicul*), „spiritul pămîntului" năzuiește spre înălțimi :

Din veci mă arde-același gînd :
să fii pămînt — și totuși să lucești ca stea !
Mă bate-n piept al mării val,
s-apropie izbînda mea.

„Spiritul pustnicului", sfătuit de Lucifer, cere pămîntului trupul pe care și l-a disprețuit în lume. Teologii, în sinoadele lor bisericești, n-au prevăzut ceea ce Lucifer gîndise, ca să facă dogmaticii un epilog, că la judecata din urmă omul, cu păcatele lui pămîntești, trebuie să se înfățișeze în haina lui de lut. Sfătuind pe pustnic să-și caute oasele pe unde și le-a uitat, cugetă asupra ordinii divine a lumii, vrînd să se arate în fața Celui Veșnic pentru a-i îmbia mărul conștiinței și a-i zice :

Nu ți-ar strica Înalt-Prea-Sfinte
să guști și Tu din el un pic.

Prin cunoașterea pe care L. Blaga o numește „luciferică", orice revelare a misterului se tranformă în „eres", omul în ecstazia lui transcendent cenzurată simțind condiția firii lui ca un orizont propriu al existenței sale, fără conștiința căderii în păcat. Deși îndoiala filozofului în adevărul revelat nu anulează baza spiritualistă a „cunoașterii luciferice",

pentru a o transforma în cunoaştere umană deplină, ca poet inspirat din „duhul eresului" el anunţă chiar în casa drept-credincioşilor ieşirea dintr-un întunecat ev-mediu, prin explorările zonelor liminare ale gîndului uman, puse de religie sub interdicţia credinţei. Despre el se poate spune, în literatura română, ceea ce el însuşi spunea despre deschizătorii noilor drumuri ale epocii moderne, în literatura universală : „Se povesteşte că poetul care pe vremuri descrisese iadul şi alte tărîmuri mărginaşe, umblînd pe străzile cetăţii sale, era arătat cu degetul din partea trecătorilor : „Iată omul care a fost în iad". Desigur că poetul nu dăduse pe acolo decît în imaginaţie. Dar niciodată el nu şi-a luat osteneala să producă dovezile unui alibi, spre a dezminţi degetele arătătoare ale străzii. Tîlcul acestei reticenţe este poate tocmai acela că într-un anume fel, numai lui însuşi ştiut şi de necomunicat, poetul umblase totuşi prin tărîmurile oprite" [42].

[42] L. Blaga, *Geneza metaforei şi sensul culturii*, în *Trilogia culturii*, 1944, p. 512.

FRAGMENTARIUM

1 *Între „ficțiunea realistă" și „povestirea reală"*

În plin sezon estival, cronicarii francezi au ținut să-și informeze cititorii despre răsunătorul succes înregistrat de romanul *In Cold Blood* (*Cu sînge rece*) al scriitorului american Truman Capote. Revista „L'Express" publică, în foileton, cartea, începînd din 18 iulie, la început prezentînd amplu pe autor și „aventura" încercată de acesta în „documentare".

In Cold Blood înfățișează un fapt real : uciderea unui fermier și a întregii sale familii (soție și doi copii) de către doi tineri, dornici de aventură. Faptul s-a petrecut în 15 noiembrie 1959, în orașul Holcomb din Kansas, o mică localitate pierdută undeva în Middle-West. Truman Capote n-a pregetat să petreacă 3 ani de zile printre locuitorii orășelului îndepărtat și chiar în celula închisorii unde criminalii își așteptau pedeapsa capitală, acoperind cu însemnări aproape 6000 de file. Peste alți trei ani, din materialul inform al unor note se năștea romanul *In Cold Blood*. Hebdomadarul „Les lettres françaises" nu a întîrziat să trimită un redactor al său la NewYork pentru a lua un interviu scriitorului care a cucerit rapid tineretul american. Romanul lui T. Capote a fost literalmente smuls din librării, vînzîndu-se mai mult de 20 000 exemplare zilnic, aducînd autorului o avere, evaluată, pînă în prezent, la mai mult de două milioane de dolari.

Peste extraordinara primire de care s-a bucurat această carte, în special din partea tinerilor, din valul de interviuri și reportaje ce s-au abătut asupra scriitorului, care speculau fie luxul noului său apartament din Manhattan, tapisat cu mătase gri, fie anume înclinări spre sexualitate sau unele trăsături comune, mărturisite, cu cei doi criminali, ne-a atras atenția o profesiune de credință, exprimată mai clar în interviul acordat lui Hubert Juin, cronicarul revistei „Les lettres françaises" (*Impossible de faire marche arrière*, nr. 1143, du 4 août, an 10, 1966, p. 1 și 4). Truman Capote spune că, prin romanul *In Cold Blood*, a realizat o schimbare de direcție în activitatea sa creatoare. Și, într-adevăr, opera sa anterioară îl recomandă ca pe unul din promotorii „stilului modern din Sud", caracterizat printr-un fel de manierism în genul celor mai bune pagini ale decadenților englezi sau francezi. Fraza sa avea un farmec deosebit prin poezia inclusă, dar și ceva straniu, bizar, printr-o anume nervozitate a ideilor și printr-un vocabular aproape exotic. De aci, scriitorul american trece, în volumul *In Cold Blood*, la o proză foarte apropiată de reportaj, într-un stil epurat de orice poezie, sau cum spune el, „o proză mai clară, mai lineară", „purificată" de „tot ce este inutil".

Truman Capote precizează în interviul său : „Eu m-am interesat întotdeauna de realism. Apoi, am remarcat că modelul „ficțiunii" realiste fusese dat de către Gustave Flaubert. Există *Madame Bovary* și tot ceea ce vine după, în literatura realistă, nu adaugă nimic la *Madame Bovary*. Aceasta pentru că toți au rămas la noțiunea de „ficțiune realistă". Important e de a merge către o „povestire reală" : un fel de roman exact, fapte adevărate, personaje adevărate (cu numele lor reale, cu situația lor reală, cu vîrsta lor exactă), cu dialoguri adevărate...".

Întrebat de Hubert Juin dacă nu cumva această noțiune de „povestire reală" nu conduce pur și simplu la reportaj, Truman Capote răspunde categoric : « Nu. Reportajul este altceva : ceva „în direct" dacă vreți. Aci, [în ultimul său roman] reportajul a fost materialul indispensabil ». În cartea sa *In Cold Blood* se împletește, într-adevăr, o relatare *orizontală* a faptelor, reportericească, cu o incursie *verticală* de analiză, de căutare a resorturilor interioare în determinarea faptelor. Pentru a sublinia caracterul de *creație* al muncii sale, el precizează că întotdeauna scrie orice carte de șapte sau opt ori.

M-am întrebat ce primire va avea în Franța atîtor efervescențe romanești cartea idolului tineretului american, care afișează, după cum am văzut, cel mai deschis realism. Aparențele indică o primire entuziastă, pentru că, după atîtea experiențe, un roman cu o robustă legătură cu *viața* vine ca un tonifiant. Unii comentatori, indicaseră deja o reproiectare a romanului către viața nudă, frizînd reportajul. De fapt, nu-i o noutate : în istoria marilor literaturi s-a întîmplat aproape cu regularitate ca, după epuizarea tuturor formelor de aventură, subțiindu-se la maximum firul ce lega creația artistică de realitate să fie reluat contactul, dătător de energii, cu viața adevărată. Se vorbește prea mult în ultimul timp de *noul* diverselor forme de aventură ale creației, de rolul lor ca *deschizătoare de drumuri*, uitîndu-se că adevărata matrice a tuturor înnoirilor este *viața* pe care literatura o exprimă. Alienarea realității poate să fi dus la rafinarea mijloacelor de investigație, dar adevărata verificare a ceea ce s-a cîștigat în materie de tehnică a romanului va fi făcută desigur de o mare personalitate care e așteptată să apară. Marii creatori vor sintetiza ceea ce s-a cîștigat, coagulantul diverselor direcții fiind *viața adevărată*, iar terenul pe care va fi înălțat edificiul va fi, în mod incontestabil, *realismul*.

Din aceste motive, „plonjarea" în realitate a lui Truman Capote ni se pare semnificativă, dar succesul cărții sale, nemaiîntîlnit de la apariția, în 1926, a romanului *Pe aripile vîntului* de Margaret Mitchell, e o dovadă că gustul publicului e categoric în favoarea acestei orientări.

2 *Nota bene!*

Monografia recent apărută, *Cezar Boliac* de Ovidiu Papadima, realizată în cadrul Institutului de istorie și teorie literară „George Călinescu", a fost favorabil primită de critica literară. Dintre cronicile care i-au fost dedicate, remarcăm pe cea semnată de Perpessicius în seria *Lecturi intermitente* din „Gazeta literară" (nr. 36, 8 septembrie, p. 7). Venerabilul nostru critic și istoric literar vede în Cezar Boliac un „personaj de roman de epocă, neastîmpărat ca argintul viu, contradictoriu, pitoresc și pasionant pe deasupra (...), pe care Ovidiu Papadima îl readuce, ca pe o navă naufragiată, cu miraculoasa ei încărcătură la suprafață, în monografia sa, pe cît de doctă pe atîta și de grațioasă". În afara valorii ei științifice intrinsece, monografia lui Ovidiu Papadima atrage atenția și prin metodologia aparte pe care o aplică în cercetarea vieții și activității unui om de o extraordinară vivacitate, atît în mișcarea de idei, cît și în cea socială. Perpessicius acordă un larg spațiu acestor probleme și aprecierile sînt fără rezerve : „Cunoscut, pentru spiritul său de metodă, și din lucrările sale anterioare, fie în ordinea cronicii literare, fie în aceea a cercetărilor de folclor, *Anton Pann, Cîntecele de lume sau folclorul Bucureștiului* etc., Ovidiu Papadima și-a întocmit monografia de față călăuzit de două principii : primul, al unei documentări cît mai exhaustive cu putință și, al doilea, al unei noi viziuni critice, atît a omului cît și a operei". Totodată, sînt subliniate „darurile scriitoricești" ale autorului, evidente în „pregnanța caracterizărilor și arhitectonica expunerii", care fac să apropie monografia sa „de acele excelente biografii romanțate, gen André Maurois, unde totul izvorăște din document și nimic nu e neautentic".

O dată cu sugerarea, în final, a unei antologii din excepționala proză politică, arheologică și literară a lui Cezar Boliac, Perpessicius sancționează, cu prestigiul personalității sale, judecățile de valoare pe care Ovidiu Papadima le operează asupra poeziei și prozei lui Cezar

Boliac. Concluzia criticului este peremptorie : Ovidiu Papadima „a reconstituit din tot atîtea membre disjecte un Cezar Boliac mai plin de viaţă ca niciodată, mai unitar, mai omogen cu sine însuşi, poet cu ecou în ordinea poeziei sociale, dar lipsit de originalitate, însă mare gazetar şi unul din prozatorii cei mai străluciţi ai impresiilor de călătorie, ai pamfletului şi ai ditirambului, din cel de-al XIX-lea secol, al nostru".

3 *Congrese în perspectivă*

Din „Revue de littérature comparée" (nr. 1/1966) desprindem cîteva informaţii interesante referitor la organizarea unor importante congrese internaţionale de specialitate. Astfel, se dau scurte informaţii despre congrese care au avut loc recent, cum ar fi, de pildă, *Al VIII-lea Congres Naţional al Societăţii Franceze de literatură comparată*, ţinut între 26—28 mai 1966 la Grenoble şi avînd ca temă principală *Italienismul din secolul al XVIII-lea*, sau *Al X-lea Congres Internaţional de FILLM (Fédération Internationale des Langues et Littératures Modernes)*, care a avut loc la Strasbourg între 29 august şi 3 septembrie 1966, axat pe trei teme generale : I *Le réel dans la littérature et dans la langue*, II. *La sémantique historique et l'intelligence des textes*, III. *Echanges culturels*. Precizăm, pentru cei care se interesează de asemenea probleme, că lucrările ambelor congrese (atît comunicările cît şi discuţiile) vor fi date publicităţii în volume ce vor apărea ulterior.

Tot atît de atrăgătoare se anunţă şi două viitoare congrese care se vor ţine în anul 1967. Primul, *Al II-lea Congres Internaţional asupra secolului luminilor* va fi organizat, între 22 şi 31 august 1967, de către Universitatea St. Andrews din Scoţia. Informaţii suplimentare pot fi luate de la Dr. S. S. B. Taylor, Dept. of French, St. Salvator's College, The University St. Andrews, Ecosse.

Al doilea congres în perspectivă va fi organizat în ţara vecină, R. S. F. Iugoslavia, între 30 august — 5 septembrie 1967. *Al V-lea Congres al Asociaţiei Internaţionale de literatură comparată* se va ţine la Belgrad, propunîndu-şi să dezbată trei teme mari : *Les courants littéraires en tant que phénomènes internationaux, Littérature orale et littérature écrite, Les littératures slaves et leurs interprétations dans les autres littératures*. Adresa Secretariatului celui de-al V-lea Congres AILC : *Faculté de Philologie post fah 556, Belgrade, Jugoslavie*.

Fie ca aceste simple informaţii să stîrnească interesul specialiştilor din ţara noastră pentru participare la dezbaterea unor teme aşa de importante, sau pentru urmărirea savantelor comunicări care vor fi ţinute şi, ca de obicei, vor fi date publicităţii. Poate că şi presa noastră literară va acorda mai mult spaţiu ca pînă acum unor asemenea manifestări de valoare internaţională.

4 *„Scriitorii trebuie să scuture jugul intelectualilor"*

La cel de-al XXXIV-lea Congres internaţional al Pen-Clubului, ţinut recent la New York, scriitorul american Saul Bellow a stigmatizat influenţa mereu crescîndă a intelectualilor profesionişti în viaţa literară americană. Săptămînalul francez „Le Figaro littéraire" (nr. 1056, 14 iulie 1966) publică extrase largi din cuvîntarea sa, în care îşi exprimă teama că, puţin cîte puţin, criticii vor înăbuşi glasul scriitorilor şi al artiştilor în genere. Comentatorul hebdomadarului francez pune în legătură acest atac cu marea dezbatere, care opune, în Franţa, *critica veche* şi *noua critică*, citînd o serie de cărţi care abordează diferit problema rolului pe care îl are de jucat critica literară : Raymond Picard, *Nouvelle Critique ou Nouvelle imposture*, Roland Barthes, *Critique et vérité*, Serge Donbrovski, *Pourquoi la nouvelle critique*, Jean-Paul Weber, *Néo critique et Paléo critique*.

Fără să facă vreo distincţie între critici buni şi critici răi, Saul Bellow spune : „Telle est la situation. Critiques et professeurs se sont institués eux-mêmes les véritables héritiers et

successeurs des écrivains classiques modernes. Ils ont préparé un type d'art et de littérature qui répond à leurs exigences. On écrit des romans où se font jour des attitudes, des situations ou des idées bizarres, capables de plaire à l'intelligentsia littéraire".

Reluînd ideea „desumanizării artei", dezbătută de scriitorul Ortega y Gasset, el socoteşte că această situaţie este în parte rezultatul presiunii pe care „intelectualii literaturii" o exercită asupra artei. „Nous apprenons avec délice que nous faisons ici de l'introversion, de la fixation là, ailleurs du refoulement, que nous souffrons de tel ou tel complexe envers notre mère".

Aceşti intelectuali, grupaţi în special în universităţi, s-au substituit, în anume privinţe, clerului de la care au împrumutat autoritatea legitimă. „Ils abaissent le présent et refusent à leurs contemporains tout horizon créateur. Ils se posent eux-mêmes comme les seules héritiers des écrivains classiques modernes". Saul Bellow vede cauza acestei situaţii în „declinul credinţei în valoarea acţiunilor umane".

După părerea sa, scriitorii ar trebui să se gîndească singuri, fără ajutorul criticilor, la problemele contemporane. „Les écrivains doivent secouer le joug des intellectuels" este concluzia scriitorului american.

5 *Două scrisori inedite ale lui G. Coşbuc*

Înaintea oricărui comentariu, iată textul primei epistole :

Dragă Alecule,

Îţi transcriu o poezie originală. Deseară Tu cu dna Hodoş şi *Eu* cu dna Coşbuc — dacă nu sînt piedici — să ne întîlnim la Carul cu bere, ca să-ţi dau poezia şi ca să răpunem hîrtia trimisă, căci într-altfel o refuz cu îndărătnicie. Am hotărît cu nevastă-mea să mergem deseară la bere, Vă rog deci să veniţi şi D. Voastră pe la 6—7.

George

B.A.R. — c. inv. 62.202

Scrisoarea lui Coşbuc, deşi nedatată, este, sigur, din anul 1906 şi este adresată lui Alexandru Hodoş (Ion Gorun), fiind împreună, de la 1 ianuarie 1906, directorii periodicului „Viaţa literară". Poetul publică aci din *Georgicele* lui Virgiliu şi cîteva poezii originale : *Bordei sărac*, *O poveste veselă*, *Umbră*, *Şarpele-n inimă* şi *Furtuna primăverii*. Una din aceste bucăţi voia G. Coşbuc să i-o înmîneze lui Ion Gorun la Carul cu bere. De ce avea nevoie autorul *Baladelor şi idilelor* — director fiind — să dea poezia lui Ion Gorun? Pentru că munca propriu-zisă de conducere a săptămînalului „Viaţa literară" era făcută de Ion Gorun, G. Coşbuc fiind mentorul şi numele care să dea strălucire publicaţiei. Că participarea lui G. Coşbuc la „Viaţa literară" nu era lucrativă, ne-o dovedeşte şi o scrisoare a lui Ilarie Chendi, care ţinea, în casele sale, secretariatul revistei. El scria, în 8 august 1906, lui Al. Hodoş la Sinaia : „Badea Gheorghe e tot pe aici, se plimbă noaptea pe la berării cu doamna, dar nu mai dă pe la mine. N-am vorbit nici o iotă şi nici n-am să-i mai vorbesc în viaţa mea. Scrie-i Dta, dacă crezi că e bine. Informează-l cum stăm şi ce nedreptate îmi face că mă lasă să muncesc ca un hamal" (B.A.R.-c. inv. 62.200). Un mucalit punea desele vizite ale poetului pe la berării pe seama bolii sale de rinichi (în „Revista Orăştiei", IV, 1898, nr. 8, 21 februarie, p. 3 se informau cititorii că G. Coşbuc este grav bolnav de rinichi la Bucureşti. În anii următori, va face cîteva vizite la Karlovy Vary).

★

A doua scrisoare, pe care o dăm publicităţii, este adresată lui G. Sfetea, cumnatul său :

„Dragă Costi,

Dl. Medrea are să ia 2 000 lei pentru bust, cînd îl va preda. De predare acum nici nu poate fi vorba.

Acum, dacă tu nu te amesteci, e bine. Şi dacă te amesteci, iară e bine. Aş fi vrut să aducă bustul la tine, nu să apară că tu l-ai ţinea ca o chezăşie, ci ca să stea acolo (că-i şade bine !) şi mai ales ca o chezăşie a talentului sculptorului (!)

Dacă poţi să-i dai cîteva sute de lei, scrie-mi. Fireşte, înţeleg, în numele meu, dacă nu vrei în numele tău. Dar tu eşti negustor, ştii mai bine cum se aranjează comedii de-acestea.

Cînd ne mai pofteşte doamna Regenica la rasol cu hrean? Sîmbătă seara, duminică? Mi-e dor să te mai văd durmind în rate cu un singur ochi şi în termine fixe.

All right !

George"

Ca anexă, o chitanţă :

„Am primit de la Dl. C. Sfetea 300 (trei sute lei), cari au fost daţi dlui Medrea.

George Coşbuc

Bucureşti, 26 sept. 1914
B.A.R. — c. inv. 61.886

Bustul despre care este vorba se află expus în faţa liceului din Năsăud şi constituie una din piesele principale în galeria de portrete scriitoriceşti pe care o execută sculptorul transilvănean : Delavrancea, St. O. Iosif, Octavian Goga ş.a.

Stancu Ilin

TRADUCERI DIN LITERATURA UNIVERSALĂ ÎN ZIARUL „GUTINUL" APĂRUT LA BAIA MARE

În a doua jumătate a secolului al XIX-lea, mai precis în 1867, Transilvania a intrat într-o nouă perioadă a dezvoltării sale istorice. Prin încheierea pactului dualist, ea şi-a văzut pentru întîia dată complet abolite resturile autonomiei sale, fiind înglobată politic şi administrativ Ungariei. Clasele dominante care au încheiat pactul dualist erau : pe de o parte burghezia şi aristocraţia austriacă, iar pe de alta, moşierimea maghiară (nemeşimea maghiară, proprietară de moşii în Transilvania, Slovacia şi în alte teritorii în care maghiarii nu formau majoritatea populaţiei), susţinute de unele elemente din marea burghezie.

Sub raport economic, această perioadă marchează în Transilvania o dezvoltare a forţelor şi relaţiilor capitaliste, o intensificare a producţiei şi circulaţiei mărfurilor. Se observă semnele trecerii capitalismului bazat pe libera concurenţă spre faza capitalismului monopolist.

Datorită resurselor naturale, Transilvania ocupa în cadrul monarhiei un loc important în ce priveşte industria extractivă şi siderurgică (Munţii Apuseni cu centrul Zlatna, nordul Transilvaniei cu centrul minier Baia Mare, Ocna Dejului, Turda, Ocna Sibiului etc.). În noua situaţie se dezvoltă industria uşoară, ca urmare a dezvoltării agriculturii, se dezvoltă creditul, comerţul şi transporturile etc.

Pe plan social întîlnim clasele : moşierimea, ţărănimea, burghezia şi proletariatul. Primele trei prezentau diferenţieri, aflate într-un proces de adîncire continuă. Proletariatul se dezvoltă pe măsura dezvoltării capitalismului. Ţărănimea se diferenţia, formîndu-se o pătură

numeroasă de ţărani fără pămînt. Mişcarea muncitorească şi ţărănească cunoaşte o accentuare, făcîndu-se încercări de constituire a unor partide politice muncitoreşti (1890), au loc mişcări ţărăneşti în mai multe comitate ale Transilvaniei (grevele de seceriş).

Sub aspect politic, după încheierea pactului dualist, moşierimea şi burghezia maghiară din Transilvania urmăreau să-şi asigure preponderenţa în viaţa economică şi politică a acestei provincii, cu sprijinul moşierimii şi burgheziei din Ungaria. Pentru burghezia română, clasă conducătoare a unei naţiuni care depăşea pe maghiari numeric, apare posibilitatea unei dezvoltări economice şi politice mai largi, ea va duce o luptă politică în primii ani după dualism. Dualismul apare ca expresia politică a unei minorităţi dominante, de clasă, împotriva intereselor şi fără consultarea maselor largi ale poporului din Transilvania. Din cei 377 de deputaţi din dieta chemată să hotărască soarta Transilvaniei, n-au putut fi aleşi decît 19 deputaţi români. „Tot ce s-a făcut între 1866 şi 1868 s-a petrecut numai în lumea „cărturarilor" ; cînd zic „cărturar" înţeleg pe cărturarii cei de sus, nu lumea „învăţătorilor şi preoţilor...". Ţăranilor, nu li s-a vorbit nimic în problema încorporării Ardealului în Ungaria" (N. Iorga, *Istoria românilor din Ardeal şi Ungaria*, vol. II, Bucureşti, 1916, p. 221—222).

Trăsătura de căpetenie a istoriei social-politice a Transilvaniei după 1867 o constituie lupta de eliberare socială şi naţională de sub jugul moşiermii şi burgheziei maghiare, al monarhiei austro-ungare. În cadrul ei, rolul principal i-a revenit naţiunii române, care era cea mai numeroasă. Această luptă formează o parte integrantă a luptei pentru realizarea deplinei unităţi naţionale a poporului român.

★

În aceste condiţii, pe plan cultural, viaţa românilor ardeleni cucereşte poziţii din ce în ce mai importante, în diferite părţi ale Transilvaniei apare cîte un nou centru de cultură. Ziarele şi revistele întemeiate devin propagatoare ale ideii naţionale, luptînd pentru dobîndirea unor drepturi pentru burghezia şi masele româneşti. Ziarele şi revistele transilvănene fac cunoscute iniţiativele culturale româneşti. Şcoala, reuniunile, corurile săteşti etc. constituie astfel preocuparea lor de căpetenie. În această acţiune, nordul Transilvaniei întîrzia să-şi aducă contribuţia. Unele ştiri apăreau în revistele din restul provinciei, cum erau revistele care au marcat un bun început în acest sens : „Familia" şi „Şezătoarea" (vezi Ion Breazu, *Folclorul revistelor „Familia" şi „Sezătoarea"*, Sibiu, Cartea Românească din Cluj, 1945).

Cauzele acestei rămîneri în urmă sînt din plin explicate de condiţiile materiale, economice ale populaţiei româneşti de aici, deoarece, sub oprimarea feudală, numeroşi ţărani liberi români ajunseseră în rîndul iobagilor, singura lor manifestare culturală rămînînd creaţia populară.

★

În aceste împrejurări, ia fiinţă la Baia Mare ziarul „Gutinul", ziar social, literar şi economic, avînd ca editor pe Mihail Molnar, iar ca redactor pe Gavril Szabo. Numărul de probă apare în ziua de 5/17 martie 1889 şi de aci înainte, vreme de 1 an, va apare în fiecare săptămînă. Ziarul a avut o existenţă foarte scurtă, dar a însemnat destul de mult, privit prin unghiul semnificaţiei pe care o vădeşte şi a perspectivelor pe care le deschidea. *„Gutinul" este cel dintîi organ de presă românească din acest colţ de ţară şi exprimă năzuinţa intelectualităţii locale* (formate din învăţători, avocaţi, preoţi etc.) *către o viaţă naţională şi culturală asemănătoare cu a românilor din celelalte regiuni ardelene, mai înaintate sub acest aspect.* Puterile acestei intelectualităţi erau deocamdată prea slabe pentru a da ziarului calitatea, amploarea şi trăinicia necesară.

În articolul program : *Onorat public cetitor*, din fruntea numărului de probă, semnat de redactorul și editorul ziarului, se spune : „Este o veche dorință și o lipsă demult simțită înființarea unui ziar pentru părțile noastre și anumit pentru comitatele Sătmar, Sălaj, Maramureș, Ugocea și o parte din Solnoc-Dobîca, în care nu se află nici o astfel de întreprindere literară românească.

Această dorință, această lipsă este chemată în primul loc să o împlinească foaia noastră.

Mărturisim fără rezervă, că numai la provocarea și încurajarea mai multor amici de ai noștri și numai după o serioasă cugetare ne-am putut rezolvi la redactarea acestei foi, căci știut este că a redacta un jurnal — mai vîrtos social — fie acela cît de mic, — ca să poată corespunde scopului, pentru care este înființat și să poată cîștiga și plăcerea publicului cetitor, — nu este lucru ușor".

Apariția ziarului a fost îngreunată de împrejurările economico-sociale și politice ale vremii. A fost nevoie „de sprijinul moral al unor bărbați prea bine cunoscuți în literatura română" — subliniază articolul program — dar nu ni se spune care au fost aceștia. Ziarul nu voia să facă reclamă, lucruri extraordinare, voia ca publicul să se convingă de importanța lui. Promite că va publica lucruri plăcute și folositoare publicului. Va raporta despre întîmplările și mișcările sociale și culturale, va da știri din lumea mare.

Împrejurările politice în care apărea „Gutinul", experiența celorlalte organe de presă românească, ce erau deseori amenințate cu suprimarea de către cenzura oficialității și probabil slaba poziție a conducătorului lui, toate i-au impus ziarului o ținută prudentă, uneori timidă. Din aceste motive „Gutinul" era destinat aproape exclusiv serviciului de informare curentă asupra problemelor *culturale, sociale și literare*. În același articol-program se face mențiunea că ziarul nu va publica articole cu caracter politic și polemic. Aceasta nu înseamnă că în intențiile lui va fi străin de un asemenea obiectiv. Tendințele politice erau exprimate discret, uneori ascunse sub haina altor preocupări. Chiar titlul ziarului și explicațiile date în legătură cu alegerea lui sînt pline de semnificații politice. Într-un articol de la rubrica *Varietăți*, rubrică prezentă în fiecare număr, semnat de red(acție), se dau explicații legate de „Gutin" :... „este numele unui munte frumos, ce formează hotarul între comitatele Sătmar și Maramureș, plin de suveniri din viața poporului român care locuiește aceste ținuturi și mai vîrtos din istoria lui Pintea Viteazul. Un izvor poartă numele lui Pintea, o piatră mare Pintea a pus-o acolo, masa lui Pintea. *Iată pentru ce am ales de titlu foaiei noastre numele acestui munte* (*n. ns.*, nr. de probă, p. 3). După cum se știe, Pintea Viteazul este simbolul năzuințelor sociale ale iobagilor români asupriți, din aceste locuri.

Una din corepondențele publicate în același număr de probă menționează printre altele : „De ani de zile n-am cetit în foile noastre nimica despre maramureșeni, încît ar cugeta cineva cum că în Maramureș deja nici nu există nație românească. Voi adeveri contrarul, voi descrie pe rînd năzuințele acestui popor pentru cultura și deșteptarea sa" (nr. de probă, p. 3). Dr. Ioan Mihalyi publică aici o lucrare interesantă despre *Diplomele din Maramureș* (an I, nr. 29, p. 1—3 ; nr. 30, p. 1—3), care nu era în fond altceva decît un act de justificare a drepturilor populației românești din aceste locuri. Pe aceeași linie merge și studiul lui Nicolau Nilvan, intitulat *Notițe referitoare la trecutul Chioarului* (an. II, nr. 1, p. 2 ; nr. 2, p. 2—3 ; nr. 4, p. 2—3 ; nr. 5, p. 2). Nu sînt lipsite de sens politic nici numeroasele informații ce se dădeau în legătură cu viața publică, culturală și literară din provinciile de dincolo de Carpați etc.

Intențiile politice ale ziarului „Gutinul" sînt mărturisite, în genere, prin preocupările lui pentru ridicarea economico-socială, morală și culturală a poporului român. Politica de luminare practică pe care o duce intelectualitatea în epoca avîntului ei revoluționar-politic ale cărei rădăcini se găsesc la noi în epoca Școlii ardelene — este pusă cu perseverență în aplicare de „Gutinul". În paginile lui apar articole privitoare la agricultură, pomicultură, creșterea vitelor și chiar îndeletniciri practicate pe o scară mai restrînsă la țară, cum este de pildă cultura vier-

milor de mătase ş.a. Aceste articole aveau rostul de a obişnui pe ţărani cu o economie mai raţională, capabilă să le ridice nivelul de viaţă.

În acelaşi timp, „Gutinul" îşi concentrează eforturile către acţiunea de culturalizare a maselor. În acest sens primul loc îl ocupă şcoala. „Înainte de toate, precizează redactorul ziarului, va fi lipsă să aflăm mijloacele şi modalităţile prin care să putem îndemna pe poporul nostru să-şi trimită pruncii la şcoală" (an. I, nr. 1, p. 2). Din paginile ziarului s-ar putea scoate aspecte grăitoare cu privire la istoria învăţămîntului în Maramureş. După indicaţiile date, starea învăţămîntului nostru elementar din acea epocă în nord-vestul Transilvaniei era într-adevăr deplorabilă. Din cei 19 521 copii care intrau în prevederile şcolii, numai 4 930 — ceea ce reprezintă doar 1/4 din total — frecventau cursurile. Dintr-o corespondenţă aflăm că în Maramureş, în cele 55 de comune româneşti, cu o populaţie de 65 000 de locuitori, existau numai 26 de studenţi : 20 la drept, 2 la medicină, 2 la silvicultură, 1 la Academia comercială şi 1 la farmacie ; în medie exista aşadar cîte un student la două comune sau cîte un student la 2 500 de locuitori. Se vorbeşte despre lipsa de instrucţie agricolă a băieţilor şi casnică a fetelor, despre grelele condiţii materiale în care lucrau învăţătorii etc. Din aceste motive, corespondenţa şcolară e mereu prezentă în paginile *Gutinului*. Se acordă o mare importanţă tuturor reuniunilor „care să aibă o influenţă binefăcătoare asupra vieţii morale a poporului nostru". (An. I, nr. 1, p. 2) între care sînt încurajate „corurile de plugari", prin lauda celor existente şi îndemnul direct de a înfiinţa altele.

Încă de la apariţia lui, ziarul de la Baia Mare a dovedit un deosebit interes pentru creaţia folclorică, fără să facă, nici nu era posibil, o şcoală în direcţia aceasta. Climatul politico-social şi intelectual în care s-a născut este tipic pentru periodicele ardelene ale vremii şi foarte favorabil, în acelaşi timp, preocupărilor folcloristice, a căror necesitate se resimte puternic (Vezi D. Pop, *Început de activitate folclorică în nordul Transilvaniei* : ziarul „Gutinul" de la Baia Mare în „Revista de folclor", III, nr. 3, Bucureşti, 1958, p. 101—114).

Ziarul de la Baia Mare se adresa însă nu numai ţărănimii ci şi cărturărimii locale, care putea găsi în coloanele lui suficiente materiale adecvate nivelului ei de cultură. Ca şi în alte ţinuturi ale Transilvaniei, intelectualitatea din aceste părţi era alcătuită în special din preoţi şi învăţători, la care se adaugă notari, avocaţi, cîţiva medici şi mai ales tineretul şcolar. Dat fiind acest public cititor, ziarul va pubica în paginile sale acele producţii literare, culturale etc., care să corespundă gustului publicului neformat încă pe linia jurnalisticii. Nu trebuie să pierdem din vedere faptul că „Gutinul" trebuie socotit în istoria presei din Ardeal, a ziaristicii româneşti de aici, ca *cel dintîi ziar românesc* din nordul Transilvaniei, care apropiindu-se de la început de creaţia populară nu a neglijat nici celelalte probleme literare, care interesau cititorii în limba română în această parte a Ardealului.

Pe lîngă bogatul material informativ privitor la iniţiativele şi realizările româneşti din diferite localităţi de pe întinsul regiunii, se publică şi articole cu caracter ştiinţific şi literar. În acestea, locul cel mai însemnat îl ocupă literatura. După concepţia editorului şi redactorului ziarului, literatura era cea mai indicată să dezvolte gustul pentru citit. „În partea literară a ziarului nostru, spune într-un articol programatic redactorul ziarului, ne vom căzni a stîrni în publicul nostru gustul de citit, publicînd scrieri interesante, atît originale cît şi străine.

Ne vom sili a fi în judecata noastră obiectivi şi indulgenţi. Coloanele foaiei noastre vor fi deschise pentru orice opiniune care este bazată pe convingere şi silinţă nobilă. Dorim ca ziarul nostru să fie locul de întîlnire a tuturor acelora care se cugetă nepreocupaţi despre chestiunile vieţii noastre sociale şi despre mijloacele care pot să înainteze aceste chestiuni. Nicicînd nu vom sta în serviciul nimănuia fără numai în a (l) dreptăţii, convingerii şi adevărului. Privirea noastră va fi ţintită spre viitor, şi din trecut vom trage consecinţe pentru prezent şi viitor"[1]. Ultimele cuvinte ale acestui citat ni se par semnificative, ni se par a avea un puternic substrat

[1] An. I, nr. 1, p. 2.

politic, cu toate că în articolul din numărul de probă se preciza că nu se va publica nici un material cu cuprins politic, că nu vor publica articole cu conţinut polemic, care să atace diferite personalităţi.

Chiar în articolul-program se spunea : „În partea ei (a foii, a ziarului) literară, ne vom ocupa cu producte literare de tot soiul, precum : novele, nărăţiuni scurte, poveşti populare, poezii, tractate ştiinţifice, anecdote etc." Iar ceva mai departe : ... „toate acestea vor fi scrise în stil uşor, ca să poată fi înţelese de popor" [2]. Iată şi scopul formulat în articolul program :*Onorat public cetitor* : „În deosebi rugăm pe onorata inteligenţă română să binevoiască a ne informa despre toate întîmpările ce pot să ocupe loc în cadrul foaiei noastre, căci numai aşa vom putea satisface scopului intenţionat, *ca să fie această foaie oglinda fidelă a mişcărilor noastre sociale şi culturale*" [3].

În cadrul problemelor culturale, literatura ocupă un loc de frunte şi este prezentă în fiecare număr al „Gutinului". Date fiind împrejurările social-politice în care apare ziarul, publicul cititor căruia i se adresa în limba română în nordul Transilvaniei, punînd la toate acestea lipsa unor personalităţi cu preocupări artistice şi literare, cercul colaboratorilor cu creaţii originale este foarte restrîns şi alcătuit din cîţiva tineri al căror nume nu s-a putut ridica pînă la nivelul celei mai modeste menţiuni de istorie literară. Singurul nume care ar putea fi amintit este Petre Dulfu — şi el foarte tînăr pe atunci. Trebuie să mai adăugăm că producţiile literare suferă de anumite stîngăcii în exprimare, se fac simţite ecourile latiniste în lexic, merg pe linia melodramatică, toate imprimă literaturii „Gutinului" un caracter arid, fără putinţă de a deştepta astăzi emoţii artistice. Aceasta nu înseamnă că literatura acestui prim ziar românesc al Maramureşului nu prezintă interes pentru specialişti, iar o istorie a presei din Ardeal nu poate trece cu vederea viaţa scurtă, dar semnificativă, a ziarului de la Baia Mare.

Dacă în fruntea ziarului ar fi existat o personalitate literară de talia unui Coşbuc sau Slavici, care să dea opere valabile sub aspect literar, lucrurile ar fi căpătat o altă desfăşurare, cu siguranţă. Redactorul ziarului şi criticul lui artistic Gavril Szabo, era un jurist care nu avea nici el practica scrisului şi o cultură artistică corespunzătoare.

Cu numărul 13 din 26 martie 1890 „Gutinul" îşi încetează apariţia. Redactorul său ne spune că „fiind atins... de un morb greu" nu-şi poate duce mai departe sarcinile ce decurgeau din calitatea sa. De altfel în scurta lui existenţă ziarul a luptat eroic cu numeroase neajunsuri materiale. Anul 1889 s-a soldat cu un deficit „destul de simţitor" (*On. public român*, an. I, nr. 38, p. 1) ceea ce a pus în mod serios problema încetării lui.

★

Se pare că cel mai bine reprezentat în coloanele „Gutinului" e sectorul traducerilor, alături de creaţiile folclorice şi cele originale. Întîlnim aici numele lui Alphonse Daudet, al lui Bernstein, Börne, J. J. Rousseau şi mai ales al lui Turgheniev, din care preotul A(ntonin) Băliban a publicat o serie de poeme în proză, numite de el „poezii în proză". S-ar putea obiecta că nici traducerile nu se ridică la nivelul cerut, ele n-ar mai interesa publicul cititor de astăzi. cu exigenţele lui, dar faptul că s-au efectuat astfel de traduceri din scriitori reprezentativi ai literaturii universale, selecţionaţi după gustul ţărănimii şi cărturărimii (preoţi, învăţători) româneşti din nordul Transilvaniei, merită atenţie, dacă nu atît forma lor stîngace (explicabilă), cel puţin conţinutul operelor şi fragmentelor traduse, care n-au fost luate la întîmplare.

Încă în numărul de probă, apărut în 17 martie 1889 [4], întîlnim numele marelui scriitor francez Alphonse Daudet, după care Tit Budu traduce *Prelegerea ultimă*, este vorba despre

[2] An. I. nr. de probă, p. 1.
[3] An. I., nr. de probă, p. 1.
[4] An. I. nr. de probă, p. 2—3.

ciclul de schiţe *Contes du lundi* (Povestiri de luni, de Alphonse Daudet), inspirat din întîmplări trăite sau auzite de autor în zilele războiului franco-german din 1870 şi ale Comunei. Volumul apărut în 1873 comunică o viziune realistă, o preocupare de detaliul social, de concretul istoric a scriitorului ; aceste pagini sînt reflexul unei experienţe trăite profund de scriitor. Schiţele şi povestirile inspirate din evenimentele legate de războiul din 1870—1871, cu prusacii şi de Comună, poartă pecetea faptului trăit, vorbesc despre măreţia oamenilor din popor în clipele decisive.

Prelegerea ultimă sau *Cea din urmă lecţie* (vezi : Alphonse Daudet, *Scrisori din moara mea. Povestiri de luni*, B. pt. toţi, Ed. pt. lit. universală, Bucureşti, 1964, p. 191—196) redă drama unui profesor care e silit să părăsească Alsacia, după patruzeci de ani de învăţămînt, şi care în ceasul de rămas bun predă, ascultat cu o copleşitoare atenţie de către copii, ultima lecţie în limba franceză. Această povestire evocă drama profesorului patriot, izgonit, dar în fond este o dramă colectivă sub ocupaţia prusacilor. Este nu numai drama micului Franz sau a primarului Hauser, care simt dintr-o dată cît de legaţi sînt de ceea ce li se ia brusc şi samavolnic, cît a obştei, simbolizată prin bătrînii satului, prezenţi şi ei la ultima oră a dascălului. Plecarea acestuia echivalează cu ruperea de un întreg trecut de care se simt organic ataşaţi. Arta lui Daudet este aici lirică, prozatorul se dovedeşte un sentimental, un liric supravegheat. Ceea ce e demn de semnalat în subtextul povestirii este accentul bărbătesc, mîndria virilă a patriotului care înţelege clipa de restriştе fără a o transforma în melodramă.

Apariţia traducerii acestei povestiri în paginile „Gutinului" pare semnificativă pentru condiţiile Ardealului din jurul lui 1890, cînd limba română era vitregită, asemenea limbii franceze din Alsacia, după ocupaţia prusacă. În drama profesorului francez din 1871 s-au găsit cu siguranţă foarte mulţi intelectuali români din Ardeal în condiţiile stăpînirii austro-ungare. Apariţia acestei povestiri în paginile „Gutinului", şi încă în primul număr, numărul de probă, ni se pare un act de curaj şi în acelaşi timp un simbol pentru viitorul acestor regiuni. Subliniem că traducerea, în ciuda greutăţilor de limbă întîmpinate, este la nivelul cerut chiar de exigenţele de azi în arta traducerilor.

Numele cel mai des întîlnit în paginile „Gutinului" este numele marelui scriitor rus Turgheniev, din care A(ntoniu) Băliban a tradus poemele în proză *Sfîrşitul lumii*[5], *Roza*[6], *Vizita, Stai, Ciinele, Duşmanul meu, Miine, miine*[7], *Elemosina*[*].

Sfîrşitul lumii, cu subtitlul *Vis*, redă starea sufletească a scriitorului la strigătele disperate ale unui copil, care prin ţipetele lui : „Tătucă, mi-e frică !" îi determină pe cei din jurul lui, printre care şi autorul, să trăiască îngroziţi. Totul a fost un vis. Scriitorul notează în încheiere : „M-am trezit, dar vai ce greu răsuflam".

Roza este poemul în proză prin care Turgheniev analizează sentimentul de dragoste faţă de Olga, comparînd viaţa iubitei lui cu viaţa unui trandafir prins în pieptul aceleiaşi iubite. Poemul se caracterizează prin gingăşie, prin regrete pentru dragostea stinsă.

Cele mai interesante poeme în proză ni se par cele publicate în numărul 28 al *„Gutinului"*, an. I, p. 2 şi 3. Aci scriitorul dă frîu liber sentimentelor sale legate de anumite fenomene ale naturii. Talentul scriitorului este un dar al unei zeiţe, care-l vizitează transformată în pasăre frumoasă (*Vizita* : O poezie ! O tinereţe ! O frumuseţe virginală ! aţi răsărit dinaintea mea pe o singură clipită în cel dintîi ceas al zorilor ce se deşteaptă). Întîlnirea poetului cu iubita, care în concepţia lui se contopeşte cu poezia (*Stai*) ; sentimentul de fraternitate dintre poet şi cîinele său credincios (*Ciinele*), ura faţă de omul care nu e în stare să înţeleagă arta, ştiinţa (*Duşmanul meu*)

---

[5] An. I, nr. 8, p. 1.
[6] An. I, nr. 9, p. 2—3.
[7] An. I, nr. 28, p. 1—2—3.
[*] An. I, nr. 31, p. 3—4.

sentimentul scurgerii inevitabile a timpului, sentimentul încrederii în viitor (*Mîine, mîine*) — toate acestea sînt surprinse cu claritate şi profunzime în poemele în proză ale lui Turgheniev. Traducerea şi apariţia lor în ziarul de la Baia Mare urmărea familiarizarea publicului cititor cu unele opere din literatura rusă clasică, chiar dacă nu erau cele mai semnificative. Dacă ne gîndim la posibilităţile modeste ale ziarului „Gutinul" şi la cercul restrîns de colaboratori, care nu aveau, pe lîngă toate acestea, o pregătire de specialitate, traducerea acestor poeme în proză a însemnat o cucerire pe linie culturală şi literară din acest colţ de ţară.

Pe lîngă aceste poeme în proză s-au tradus în paginile „Gutinului" şi alte scrieri ale lui Turgheniev. Aşa, menţionăm pe V. Pop, care traduce schiţa *La sat*[8], şi *Nimfele*[9]. Dacă în povestirea *Nimfele* Turgheniev povesteşte în manieră romantică o călătorie imaginară pe Marea Egee, în prima (*La sat*), scriitorul se face interpretul fidel al vieţii satului rus, fără să surprindă diferenţierea socială, viaţa grea a mujicilor de la sfîrşitul secolului al XIX-lea. Turgheniev surprinde viaţa satului la sfîrşitul lunii iulie. Îi reţin atenţia : căldura apăsătoare, animalele domestice, mireasma de fum şi fîn, cînepa, munca ţăranilor, feciori şi fete, întrecîndu-se în glume, o femeie de 80 de ani care-l invită amabil la masă etc., toate trezesc în sufletul scriitorului un sentiment de mîndrie patriotică. Descrierea nu depăşeşte limitele idilizării, viaţa este văzută în roz, scriitorul se complace în această stare euforică.

Numele marelui poet rus Al. S. Puşkin este prezent prin două scrieri : nuvela *Viscolul*[10] şi *Dama de pică*[11], ambele traduse de Ioan P. Coman. Traducerile nu se ridică la un nivel artistic cerut, însă apariţia operelor în „Gutinul" dovedeşte că opera marelui poet rus era familiară colaboratorilor ziarului şi redactorul se străduia să facă loc unor traduceri chiar în mai multe numere la rînd.

Nuvela *Viscolul* relatează o întîmplare de la sfîrşitul anului 1811, din preajma campaniei lui Napoleon în Rusia. Este vorba despre Maria Gavrilovna, fiica unui moşier rus, educată, cum arată scriitorul, cu romane franţuzeşti, şi despre încercările ei de a se căsători, peste voia părinţilor, cu Vladimir Nicolaevici — ofiţer, care pune la cale, într-adevăr, fuga fetei, în complicitate cu camerista ei. În cele din urmă, Vladimir Nicolaevici rătăcindu-se, nu ajunge la locul făgăduit pentru întîlnire. După 4 ani apare un pretendent la mîna Mariei şi anume căpitanul de husari Burmin, care nu era altul decît cel care plănuise răpirea fetei, dar nu reuşise şi acum se întîlnesc şi se căsătoresc.

Dama de pic, cum scrie traducătorul, a apărut în mai multe numere la rînd, tradusă în întregime. Credem că nu este cazul să-i prezentăm conţinutul. Remarcăm doar prezenţa în paginile „Gutinului" şi a unor opere mai întinse, dovadă că atenţia redactorului era îndreptată şi spre popularizarea unor scriitori mari ai literaturii lumii, pe lîngă formarea gustului pentru citit literatură beletristică.

Interesante par şi unele *Cugetări*[12] traduse de Gavril Szabo din scriitorii citiţi ai vremii, dintre care unii stau la loc de frunte în patrimoniul literaturii universale : Goethe, Irving, Mahlman, Shakespeare, Joung, Rousseau. Evident, aceste cugetări sau maxime au un conţinut idealist, au un conţinut legat de morala societăţii burgheze. După J. J. Rousseau a tradus A. Cosma în paginile „Gutinului"[13] unele maxime grupate sub titlul *Amic, amiceţă*, adică *Prieten, prietenie*. Din ele răzbate concepţia raţionalistă asupra lumii : „Omul, care nu e prieten prietenului său, e om de nimic, căci redă, sau pare a reda, prietenia, ce nu o are"... „Omul bogat, omul mare, nu are prieten adevărat decît pe acela care nu e sedus prin aparenţe şi care mai mult îl compătimeşte decît îl invidiază"[14].

[8] An. I, nr. 2, p. 1—2.
[9] An. I, nr. 16, p. 1—2.
[10] An. I, nr. 6 ; 7.
[11] An. I, nr. 18 ; 19 ; 21 ; 22 ; 23.
[12] An. I, nr. 2, p. 3—4.
[13] An. I, nr. 28, p. 3.
[14] An. I, nr. 28, p. 3.

Bernstein apare în paginile „Gutinului" cu povestirea *Rosa*[15], tradusă de o oarecare Hortensia. Este o povestire în manieră melodramatică despre o fetiţă care-şi salvează tatăl de la moarte, prin întrebările puse spre satisfacerea curiozităţii ei copilăreşti. În acelaşi număr apare o traducere din Herder *Imnul nopţii*[16], semnată Aurel.

Sub pseudonimul Gherlanul apare semnată traducerea *Mînia femeilor*[17] după Börne. Este o povestire pe teme casnice, dezbătînd problema înţelegerii dintre soţ şi soţie în manieră teologică.

În paginile „Gutinului" au apărut şi unele scrieri, prelucrări din autori străini sau povestiri care nu aparţin propriu-zis unui autor, cum este cazul celei traduse de V. Ardeleanu : *Istoria statuii Venus din Capitolium de la Roma* cu subtitlul : descriere americană (anul I, nr. 38) sau *Alegere de mireasă* (anul I, nr. 4), poveste de M. Ebner — Eschenbach, tradusă de Medan Letiţia, ori *Amorul excentric*, cu subtitlul : naraţiune engleză, tradusă de o oarecare Lya. Toate acestea au un caracter sentimental, uneori mistic, şi n-au servit, conform intenţiei ziarului, la educarea gustului pentru citit.

Mai interesantă pare a fi lunga povestire *Robert dracul*, cu subtitlul *Tradiţiune creştină de T. R.*, tradusă de un oarecare Aurel şi publicată în mai multe numere la rînd ale „Gutinului"[18]. Aceasta ne aminteşte de tema faustică atît de mult dezbătută nu numai în literatura germană, dar şi în alte literaturi şi căreia Goethe i-a dat strălucirea cunoscută în *Faust*.

Faţă de cele relatate mai sus se impun cîteva constatări finale în legătură cu traducerile apărute în „Gutinul".

1) Nu a existat şi nu putea exista, în condiţiile apariţiei şi duratei scurte a ziarului, o preocupare organizată în legătură cu selecţionarea celor mai reprezentative opere din literatura universală. Redactorul şi cercul restrîns de colaboratori au tradus ce le-a fost mai familiar, mai cunoscut, ţinînd seamă şi de gustul publicului cititor.

2) Linia generală a traducerilor merge în sensul melodramatismului, deci nu se ridică la nivelul posibilităţii procurării unor emoţii artistice, cu excepţia poemelor în proză ale lui Turgheniev şi operelor lui Puşkin (*Dama de pică*).

3) Ţinînd seama de faptul că încă în articolul program se exprima dorinţa de a da publicului cititor scrieri interesante, atît originale cît şi străine, socotim că pe această linie redacţia şi-a atins scopul, publicînd în fiecare număr pagini de literatură universală, ce-i drept nu din cele mai reprezentative.

4) Ca un merit al acestei modeste întreprinderi literare îl constituie şi faptul că a familiarizat, în limba română, publicul cititor cu numele unor scriitori din literatura universală ca : Alphonse Daudet, Bernstein, Börne, J. J. Rousseau, Puşkin şi mai ales Turgheniev, din care s-a tradus mai mult.

Judecînd după greutăţile în care a apărut ziarul de la Baia Mare şi în primul rînd lipsa unor colaboratori cu pregătire de specialitate, la care se adăugau stîngăciile în exprimare, unele ecouri latiniste în lexic, eforturile redacţiei de a menţine ziarul timp de un an merită atenţie şi consideraţie. Traducerile apărute în paginile lui, chiar dacă nu se ridică azi la nivelul cerut, la data respectivă au însemnat un progres şi s-au integrat în lupta general-democratică dusă de poporul asuprit, în frunte cu unii intelectuali progresişti ai vremii, pentru îmbunătăţirea situaţiei sociale a românilor din această parte a Transilvaniei.

Tănase Filip

---

[15] An. I, nr. 25, p. 1—3.
[16] Ibidem.
[17] An. I, nr. 31, p. 1—2.
[18] An. I, nr. 10; 11; 12; 13; 14; 15.

LA ORIGINEA UNEI MARI PASIUNI

(Însemnări pe marginea unei piese inedite de Liviu Rebreanu)

Pasiunea lui Liviu Rebreanu pentru teatru se pare că e o moştenire pe linie maternă. Frumoasa Ludovica Diuganu din Beclean, mama sa, se trăgea din familia unor vechi cărturari ardeleni, în casa cărora devenise o obişnuinţă interpretarea teatrului popular şi a unor piese româneşti culte — din Alecsandri în primul rînd. Ludovica era „artista" răsfăţată în cadrul acestor serbări de familie. De altfel, în romanul *Ion*, sînt menţionate, în portretul Mariei Herdelea, înclinaţiile sale teatrale. Dorinţele proprii neîmplinite o îndemnau pe „dăscăliţă" să înveţe pe numeroşii săi copii să recite şi să cînte frumos. Deseori, în pridvorul casei lui Zaharia Herdelea se încingeau adevărate coruri, în care soţia învăţătorului avea primul rol.

În timpul studiilor, Liviu Rebreanu era nelipsit de la serbările şcolare. Scriitorul însuşi vorbeşte cu umor, în conferinţa despre George Coşbuc, pe care o ţine în 1931, în aula actualei Biblioteci Centrale Universitare, de „întîia apariţie publică în ipostaza de artist", recitînd *El-Zorab*, pe cînd era elev în clasa a doua liceală la Năsăud. „Am avut un succes furtunos : am fost aplaudat cîteva minute, încît profesorul m-a pus să reapar în faţa publicului, să mulţumesc frumos, cum mă învăţase el, cu o plecăciune foarte ceremonioasă, care mi-a recoltat un nou ropot de aplauze... A fost primul succes care mi-a împodobit viaţa" (L. Rebreanu, *Opere alese*, 5, E. L., 1961, p. 251—252).

Spectacolele de teatru —, în oraşele în care scriitorul şi-a făcut studiile, — ale unor echipe de amatori sau chiar ale unor trupe de profesionişti în turneu, erau, cu nesaţ, frecventate de tînărul licean. Un prieten din copilărie, Octavian Iliesu, povestea doamnei Fanny Rebreanu cum, la liceul german din Bistriţa, scriitorul pleca, pe ascuns, din internat, pentru a merge la teatru (Cf. Fanny L. Rebreanu, *Cu soţul meu*, E. L., 1963). Prin Transilvania, se abăteau cîteodată şi trupe cu artişti de prima mînă. Aşa, de pildă, ia cunoştinţă Liviu Rebreanu de marea noastră actriţă Agatha Bîrsescu care, la sfîrşitul secolului al XIX-lea şi începutul celui de-al XX-lea, joacă pe rînd, la *Burgtheater*, *Raimund Theater*, *Kaiser Jubilärum Stadt Theater* din Viena, şi întreprinde o serie de turnee, mai întîi prin toate oraşele Austro-Ungariei, apoi în Germania, America de Nord, Rusia, înregistrînd succese răsunătoare în special cu *Magda* de Hermann Sudermann şi cu *Bătălia lui Arminius* de Heinrich von Kleist. Într-un articol, intitulat *Agatha Bîrsescu* (*„Magda" la teatrul Eforia*), publicat în ziarul „România" (Bucureşti, II, 1924, nr. 100, 15 februarie, p. 2), Liviu Rebreanu evocă impresia pe care i-a lăsat-o arta celebrei actriţe într-o piesă de altfel minoră, *Eva* de Richard Voss : „Sînt peste douăzeci de ani de cînd am văzut-o întîia oară, prin contrabandă, elev de liceu mărunţel, la Bistriţa, în *Eva*. Juca în nemţeşte, cu o trupă întîmplătoare. Era în floarea vîrstei şi a talentului, sărbătorită ca o mare stea. De atunci mi-a rămas în urechi timbrul glasului său sonor, cu modulaţii viguroase, puternic şi stăpînit. Cu o înfăţişare înfrumuseţată de noblеţea talentului, înaltă, dreaptă, aproape bărbătească, părea o adevărată stăpînă, stăpîna teatrului" (L. Rebreanu, *op. cit.*, p. 537).

Scriitorul citeşte în această perioadă cu nesaţ, era un elev eminent, marii clasici ai literaturii germane şi maghiare. Nu-i scapă, de asemenea, nici cele mai importante traduceri. Acum ia cunoştinţă, printre alţii, de H. Ibsen şi Oscar Wilde. Trăieşte intens evenimentele culturale ce se petreceau în imperiul austro-ungar, mai ales după instalarea sa la Şcoala superioară de honvezi din Sopron şi apoi la Academia militară „Ludovic" din Budapesta. Mai tîrziu va deplînge penetraţia aceasta, prin toţi porii, a literaturii străine, lipsindu-i, în acelaşi timp, posibilitatea de a-şi apropia literatura română, la laurii căreia totuşi aspira. „Peste două treimi din anii de studii i-am petrecut în şcoli străine. Lecturile mele obişnuite le făceam în limbi străine. Cărţi româneşti îmi cădeau în mînă numai întîmplător, şi mai întotdeauna de calitate

inferioară. Încercările literare, deşi cu suflet românesc, le meditam în limbă străină, fie nemţeşte, fie ungureşte, înainte de a le scrie româneşte" (L. Rebreanu, *op. cit.*, p. 270). Este exprimată aci drama pe care o trăia scriitorul român în cadrul Imperiului austro-ungar.

Pînă în prezent avem puţine date certe cu privire la primii paşi în literatură ai scriitorului. În 1908 publică două-trei povestiri în „Luceafărul" din Sibiu şi apoi una la „Convorbiri critice" a lui Mihail Dragomirescu. În sfîrşit, după trecerea în România, se lansează cu toate forţele în critica dramatică. Dar încă de cînd era la liceul din Bistriţa, de prin 1897, înclinaţiile literare ale tînărului Rebreanu dau primii muguri. Începe o perioadă de aproximativ 10 ani de stăruitoare încercări ale condeiului. În acest timp, specia cultivată mai insistent de scriitorul începător este piesa de teatru. Un impuls, în această direcţie, l-a constituit şi un scurt interludiu amoros cu o tînără actriţă budapestană. De dragul acesteia, L. Rebreanu scria cîte două piese pe săptămînă („Adevărul literar şi artistic", XIV, 1935, nr. 783, 8 dec., p. 8). Despre conţinutul acestei intense activităţi de dramaturg începător, scriitorul ne dă slabe informaţii, iar materialele rămase în manuscris nu au fost de loc valorificate, deşi prin ele se putea face o legătură firească cu activitatea sa de cronicar dramatic, care, pînă la primul război mondial, e precumpănitoare. Rămîne totuşi de neînţeles cum un tînăr de peste munţi, sosit de curînd în capitală, este angajat de către directorul Teatrului Naţional, Pompiliu Eliade, să facă traduceri de piese din germană şi maghiară. Se pare că ceea ce a convins pe Pompiliu Eliade nu a fost atît recomandaţia lui Emil Gîrleanu, ci textele pe care tînărul le adusese cu el şi care cuprindeau, fie şi fragmentar, traduceri, localizări, piese originale. Printre manuscrisele rămase de la Liviu Rebreanu am găsit file care ne dau un indiciu asupra preocupărilor tînărului scriitor în materie de teatru. Astfel, într-un fragment dintr-o piesă intitulată *Traiul*, întîlnim unele nume de personaje care vor intra mai tîrziu în romane (cu preponderenţă în *Ion*); în alte pagini întîlnim schiţele altor piese, cum ar fi *Actorii*, *Veşnicul îndrăgostit* (cu acţiunea în mediul medical), *Familia* (comedie tragică în 5 acte), *Amantul din lună* (localizare) etc.

Liviu Rebreanu îndrăzneşte chiar să ofere Teatrului Naţional o piesă într-un act proprie. Ea se numea *Osînda* şi va fi respinsă de comitetul de lectură, dar Victor Eftimiu, plăcîndu-i piesa, se străduieşte ca ea să fie pusă în scenă la Teatrul Comedia. Demersurile sale nu au însă nici un rezultat. Un fragment al *Osîndei*, rămasă pînă azi în manuscris, intră la Biblioteca Academiei în 1961, iar o variantă integrală în 1965, formînd împreună manuscrisul românesc 6079. De fapt, este singurul text complet cunoscut al unei piese de teatru de Liviu Rebreanu din perioada începuturilor. Scriitorul notează meticulos pe foaia de titlu că piesa are 32 pagini, însumînd 1 078 şire, în 14 scene (nediferenţiate însă în text). Mai este notat, tot pe foaia de titlu, că piesa este tradusă de autor în ungureşte (2 ex.) şi în germană (2 ex.), iar „textul românesc limpede" se găseşte într-un singur exemplar, scris la Prislop. Persoanele piesei sînt: Petru, Ion, Ştefan, Senia, Todosia, Saveta, Paraschiva, iar acţiunea se petrece „într-un sat din Carpaţii Transilvaniei de miază-noapte, în zilele noastre". Subiectul nu este deloc simplu. Saveta, fiica Todosiei şi a lui Petru, se mărită cu Ştefan, fiul lui Anton, deşi toată lumea ştia că iubise pe Ion, un copil orfan, crescut de părinţii ei. Întorsătura este pusă pe seama „bozgoanelor" Seniei, mama vitregă a lui Ştefan, care ar fi omorît cu farmecele ei şi pe prima soţie a lui Anton. Ion însuşi cade la boală grea şi scapă numai datorită „păscălăului" care-i spune că a fost fermecat de o femeie frumoasă. Ion e sfătuit să înfigă un cuţit în tocul uşii. Cînd cuţitul va cădea, femeia vrăjitoare va fi în casă. Senia a dorit ca Ştefan să ia pe Saveta pentru a fi în preajma lui Petru, pe care îl iubeşte cu înfocare de multă vreme. Acestea sînt antecedentele. Acţiunea propriu-zisă se deschide cu discuţia bănuielnică, prevestitoare de nenorociri, între Ion, Todosia şi apoi vecina Paraschiva, asupra imprudenţei lui Petru de a pleca la pădure în prima vinere din postul Crăciunului, socotită, prin tradiţie, sărbătoare. Saveta vine plîngîndu-se că a fost bătută de Ştefan şi anunţă că Senia a plecat de cu noapte în pădure. Prevestirile sînt tot mai ameninţătoare. Ion nu scapă prilejul de a-i reproşa Savetei despărţirea lor. Ea se dezvinovăţeşte, şi o scurtă scenă de dragoste are loc între

cei doi. Soseşte Senia, întrebînd de Petru, cuţitul din tocul uşii se clatină, Ion monologhează sumbru. Senia îşi ceartă nora că umblă după Ion şi pleacă, lăsînd vorbă ca Petru să vină pînă la ei acasă. Todosia o face „haită" şi-i cere să-i lase bărbatul în pace. După Senia vine şi Ştefan să-şi ia nevasta. O discuţie aprinsă are loc între soacră şi ginere. Acum soseşte şi Petru de la pădure, fără boi şi fără car şi cu sînge închegat pe faţă şi braţe. Povesteşte o întîmplare ciudată : la Stînca Zînelor i-a ieşit în faţa boilor o femeie frumoasă, care-l poftea. A lovit-o cu biciul peste şale, alungînd-o, dar boii s-au speriat şi s-au rostogolit cu car cu tot în prăpastie. El însuşi a fost rănit încercînd zadarnic o salvare. Nimeni nu se îndoeşte că femeea nu putea fi decît Senia, care peste puţin timp vine ca o furtună după Petru. Cuţitul cade din tocul uşii, însă nimeni nu-l observă în afară de Ion, care-l „ogoeşte" la sîn. Senia nu mai poate să-şi ascundă dragostea. Printr-o izbucnire, îşi declară în faţa tuturor înfocata ei iubire faţă de Petru. De mînă vrea să-şi ducă iubitul cu ea. Petru nu se mai poate împotrivi, de-abia dacă mai poate îngăima : „Tu eşti osînda mea, Senie !" Ion, care în tot acest timp îşi deapănă monologul său, autoconvingîndu-se că Senia e farmazoana de care i-a spus păscălăul, o înjunghie. Pe acest final însîngerat cortina cade.

După cum se vede, avem de-a face cu o acţiune complicată, poate prea complicată pentru o piesă într-un act. Este surprinzătoare însă dezinvoltura cu care un tînăr începător mînuieşte această materie, dovedind că stăpînea ceea ce se numeşte, la un dramaturg, tehnica teatrală. Detaliile privind locul de desfăşurare al acţiunii, minuţia indicaţiilor de scenă nu se deosebesc cu nimic de ceea ce întîlnim în piesele de maturitate ale lui Liviu Rebreanu, *Plicul* şi *Apostolii*. De fapt, prelungind observaţia, arta punerii în scenă este utilizată excelent şi în roman. E de ajuns să ne amintim de scena horei din Pripas, cu care debutează *Ion*, sau de înfruntarea dintre armată şi ţărănime în finalul romanului *Răscoala*, pentru care scriitorul a întocmit minuţioase schiţe, ca un adevărat director de scenă.

Relevantă e, de asemenea, atmosfera pe fundalul căreia se desfăşoară şi se rezolvă conflictul : cetoasă, cvasi-folclorică, ţesută cu ajutorul unor credinţe ancestrale, care se împacă totuşi aşa de bine cu caracterul instinctual al acţiunii principalelor personaje ale piesei. Planul realului este însă bine susţinut de autor, încît niciodată nu ai impresia că te scufunzi în indefinibil, ci dimpotrivă, rămîi cu convingerea că, în fond, piesa putea să pornească de la date certe ale realităţii : o femeie iubeşte cu pasiune un bărbat, care însă se căsătoreşte cu alta, şi e gata să înfrunte orice, chiar şi moartea, numai pentru a-l reciştiga, măcar pentru cîteva clipe. Ambiţia lui Liviu Rebreanu a fost de a trata modern subiectul, căutînd cauzalitatea conflictuală în cutele ascunse ale conştiinţei şi a impulsurilor necunoscute din fiinţa umană. Tînărul Liviu Rebreanu era la curent, desigur, cu efervescenţa ideatică de la sfîrşitul secolului al XIX-lea şi începutul celui de-al XX-lea, care va fi debutul a ceea ce se numeşte în mod curent „aventura secolului XX". Citise pe Bergson şi pe Ibsen şi luase cunoştinţă de noul curent expresionist, ce se manifesta în literatură, cu deosebire în Germania şi Austria. Tot un austriac, Schönberg aducea răsturnări în muzică, iar în pictură, deşi avangarda era în Franţa ecourile se fac puternic resimţite în presa austriacă, pe care Liviu Rebreanu o studia şcolăreşte la Sopron, Budapesta sau Gyula. De aci preferinţa, în piesa *Osînda* şi mai tîrziu în nuvelistică, pentru eroii zbuciumaţi, cu tensiuni interioare, pentru culori stridente şi antiteze brutale. Unul din primele lui articole publicate în România, la cîteva luni după ce trece Carpaţii, va fi *Modernismul*, tipărit în ziarul „Ordinea" (*III, 1910*, nr. 611, 6 ianuarie, p. 1), reluat apoi, cu unele modificări, în „Rampa" (I, 1912, nr. 234, 2 august, p. 1), „Universul literar" (XXXI, 1914, nr. 18, 4 mai, p. 3) şi în „Mişcarea literară" (II, 1925, nr. 21, 5 aprilie, p. 1). Din articol nu rezultă că Liviu Rebreanu e de acord cu toate formulele noi, dar e un gir că luase contact cu ele. El e pentru un „*modernism al fondului*", singurul care ar „*imprima* unei opere de artă caracterul de noutate" (L. Rebreanu, *op. cit.*, p. 232). Spre acest mod de abordare modernă a veşnicei *probleme a iubirii*, merge scriitorul în piesa *Osînda*. De fapt, Liviu Rebreanu spunea mai tîrziu că „naşterea, iubirea, moartea" trebuie să preocupe în primul rînd „pe

scriitorul care încearcă să creeze viaţă", pentru că ele „alcătuesc enigmele cele mai legate de viaţa omenească" (*Cred* în *Opere alese*, p. 234).

Personajul central al piesei *Osînda* este Senia, care acţionează energic; oridecîteori este adusă în scenă, animă dialogul şi precipită conflictul. De aceea, cea mai reuşită parte este finalul piesei, în care Senia şi Ion aruncă replică după replică, într-un ritm alert, cele două adevărate monologuri urmînd o linie logică proprie, fără legătură între ele şi aproape independent de mişcarea celorlalte personaje. Prin energia scenică pe care o degajă, Senia poate fi apropiată de Anca din *Năpasta* lui I. L. Caragiale, sau de unele eroine ibseniene. De asemenea, întreaga atmosferă cetoasă, ca şi caracterul lui Ion, amintesc de piesele marelui dramaturg al nordului.

În piesele ulterioare (*Cadrilul*, *Plicul*, *Apostolii*) tematica *Osîndei* nu va mai fi reluată dar mecanismul psihologic al izbucnirilor violente se va continua în nuvelistică.

Preocuparea pentru proză l-a făcut pe scriitor să uite de piesa *Osînda*. Desigur că era nemulţumit şi din punct de vedere al formei, pentru că multe scene aveau nevoie de finisaj stilistic. Cînd împlinea 50 de ani, vorbind de dramaturgia sa de tinereţe, L. Rebreanu spunea: „Una din aceste piese ale tinereţii, cu subiect interesant, o am şi acum în minte şi mă gîndesc uneori s-o reiau" („Viaţa literară", X, 1935, nr. 4, p. 3). Este foarte posibil să fie vorba de *Osînda*, din moment ce încercase să înfrunte scena Naţionalului tocmai cu ea!

În final, o problemă de datare. Pe filele mss. 6079 nu este însemnată nici o dată. Existenţa unor traduceri ale piesei în maghiară şi germană ne fac să împingem data elaborării piesei pînă în anii cînd L. Rebreanu se afla la Budapesta, elev la Academia militară „Ludovic" (1903—1906), şi cînd alerga pe la toate teatrele oferindu-şi compunerile. Altfel nu-şi aveau rostul traducerile. Poate într-o vacanţă şi-a transcris la Prislop textul românesc în posesia căruia ne aflăm. Schiţe ale acestei piese am mai întîlnit într-un caiet al scriitorului din anii cînd se afla ca tînăr ofiţer în garnizoana Gyula din Ungaria (B.A.R. — Arh. L.R.I (1) mss. 17). O altă explicaţie ar fi ca scriitorul să fi definitivat piesa după data de februarie 1908, adică după demisia sa din armată, cînd încercările sale literare sînt tot mai insistente, iar contactul cu ţărănimea şi cu literatura română e tot mai strîns. „Am pierdut aproape doi ani din viaţă în diverse funcţii mărunte, pînă să-mi încherbăluiesc o sumă cu care să mă pot aventura într-o ţară şi o lume nouă. Totuşi, cei doi ani n-au fost tocmai pierduţi; în acest răstimp am avut contact mai apropiat cu ţărănimea, a cărei limbă era mai curată decît a „inteligenţei", şi tot în acei doi ani am putut citi aproape metodic principalele opere româneşti, de la cele mai vechi pînă la cele mai actuale" (L. Rebreanu, *op. cit.*, p. 270—271). Copiile, în limba maghiară sau germană, vor fi fost făcute în speranţa publicării în vreo revistă din Austro-Ungaria sau, pur şi simplu, pentru că era învăţat să gîndească în cele două limbi. Pînă la ivirea altor date mai peremptorii, trebuie să ne mulţumim cu aceste speculaţii.

Chiar dacă în dramaturgie Liviu Rebreanu nu va da creaţii de talia romanelor, pasiunea sa pentru teatru va rămîne statornică toată viaţa. Prin cronici dramatice, sau la conducerea Teatrului Naţional, Liviu Rebreanu va încerca să-şi potolească fascinaţia pe care arta scenei a exercitat-o asupra lui, încă din primii ani ai începuturilor sale.

S. I.

O COMPLETARE LA ARTICOLUL „CRIPTOGRAFIA ÎN CORESPONDENŢA REVOLUŢIONARILOR ROMÂNI DE LA 1848. CONTRIBUŢII LA ISTORIA SCRISULUI LA NOI" DE ELENA G. ZANE[1]

Problema criptografiei în corespondenţa revoluţionarilor români de la 1848 a fost ridicată, în special, de necesitatea unei ediţii academice a scrisorilor lui Nicolae Bălcescu care,

[1] Elena, G. Zane, *Criptografia în corespondenţa revoluţionarilor români de la 1848. Contribuţii la istoria scrisului la noi*, „Studii şi cercetări de bibliologie", 2, 1957, p. 289—299.

în parte — respectiv 22 — aveau pasaje însemnate cifrate [2].

Un nou cuvînt „cheie" vine să îmbogăţească gama variantelor folosite în prima jumătate a secolului trecut. „Cheia" la care ne referim este specifică metodei, descrisă de Elena G. Zane în studiul citat — „înlocuirii literelor prin figuri liniare numerotate", metodă practicată de societăţile esoterice franceze. Sînt cunoscute şi descrise, la această metodă, în corespondenţa lui Ion Ghica, N. Bălcescu şi a altora, 7 variante avînd drept „chei" cuvintele : *philoater, Campineou* [3], *monarchie, imperatul, philoruman, il sera bon* şi *armonie*.

Deşi, se pare, neîntrebuinţat, la cifrare, de Nicolae Bălcescu personal ci numai de Ion Ghica, fapt care a făcut posibil ca el să treacă neobservat [4], acesta are o oarecare importanţă pentru noi ; consacrarea acestor rînduri se datorează împrejurării în care a fost folosit, cît şi unei particularităţi de construcţie.

Cifrul, descoperit de noi, avînd drept „cheie" cuvîntul : *filantrop*, se găseşte însemnat autograf de Nicolae Bălcescu pe ultima filă-verso a notelor sale privind intrigile ruseşti de la Constantinopol din 1848. Aceste note, în limba franceză — purtînd titlul exact : *Notice sur les intrigues russes en Constantinopol du 23 Juillet 1848* [5] — vin, alături de *Memoire relativ a l'intervention russe dans principautes moldo-valaques* [6] să întregească imaginea atitudinei Rusiei faţă de revoluţia de la 1848 din Ţările Române.

Prezenţa acestui cifru pe un document elaborat în 1848 la Constantinopol ne permite, credem, a stabili cu certitudine faptul că el a fost notat de Nicolae Bălcescu cu prilejul şi în legătură cu misiunea sa, din această perioadă, pe lîngă Înalta Poartă, în scopul asigurării securităţii corespondenţei [7].

Este cunoscut faptul că Ion Ghica — „profesorul de cifru al întregii generaţii revoluţionare româneşti" [8] — a folosit în timpul revoluţiei de la 1848, pe cînd se afla ca trimis al guvernului provizoriu pe lîngă Înalta Poartă, cifrarea corespondenţei timisă acestuia la Bucureşti, folosind tocmai această variantă. Rezultă deci că aceasta ar fi, în realitate, prima variantă a metodei „înlocuirii literelor prin figuri liniare numerotate", folosită în corespondenţa revoluţionarilor români. Celelalte variante apar cu prilejul misiunilor lui Nicolae Bălcescu din Ungaria şi Ardeal în 1848—1849 şi de la Londra din 1850.

---

[2] Nicolae Bălcescu cifrează corespondenţa în perioada misiunii sale din Ungaria şi Ardeal, de la *Negotin*, 17/29 aprilie 1849 la *Orşova*, 15 august 1849, perioadă din care avem 16 scrisori, şi în chestiunile referitoare la misiunea sa de la Londra, *Londra*, 1/13 ianuarie 1850 la *Paris*, 16 iulie 1850, timp din care avem 6 scrisori. El, însă, atît în 1848 cît şi în 1849, primea regulat corespondenţă cifrată de la Ion Ghica. Pentru 1848 cf., de pildă, scrisorile din : iunie 1848, 11 iulie şi septembrie 1848, iar pentru 1849, scrisorile din 12 şi 25 septembrie.

[3] Şi nu *Campineanu* (Elena G. Zane, *op. cit.*, p. 291) sau *Campineanou* (N. Bălcescu, *Opere*, Vol. IV, *Corespondenţă*,. . ., p. 460) — desigur dintr-o complicaţie rezultată din construcţia cifrului. Cuvîntul „cheie", depăşind cele 9 spaţii ale schemei şi, în plus, în componenţa acestuia existînd litere care se repetă („n" şi „a"), în loc să treacă, ca în cazul „chei" *philoruman*, ultima literă „u" la început după „C"-ul din primul spaţiu, a renunţat la două din litere, adică tocmai cele ce se repetau „a" şi „n", apărînd, în plus, un „o". Specificul acestei variante nu permite existenţa unor litere ce se repetă căci ar fi însemnat ca pentru aceeaşi literă să existe două figuri liniare numerotate.

[4] Manuscrisele scrisorilor lui Ion Ghica către Nicolae Bălcescu cifrate cu această variantă există şi au fost publicate, probabil, după copiile contemporane, cu textul descifrat [Cf. *Anul 1848 în Principatele Române*. Bucureşti, Carol Göbl, 1902—1911, vol. II, p. 193 (pentru scrisoarea din iunie 1848), p. 716 (pentru cea din 24 iulie 1848) şi vol. III, p. 349 (pentru cea din septembrie 1848)].

[5] B.A.R. Ms. rom. nr. 5111, f° 157 — 158, în 1. fr., in — 4°.

[6] B.A.R. Ms. rom. nr. 131, f° 337—340^{v} şi publicat în N. Bălcescu, *Opere*, t. II, part. II, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1948, p. 157—161 (fotocopie la B.A.R. serv. carte rară).

[7] Bălcescu însă l-a cunoscut şi înainte, întrucît primea corespondenţă cifrată cu această „cheie" ; deci, ar fi vorba de o recomunicare sau pur şi simplu, avînd de cifrat sau descifrat şi-l reconstituie desfăşurat, cunoscînd „cheia". Se ştie că N. Bălcescu soseşte la Constantinopol la 10/20 august 1849 şi este „găzduit", împreună cu întreaga delegaţie, la Raid Effendi.

[8] N. Bălcescu, *Opere*, Vol. IV, *Corespondenţă*,. . . , p. 450.

Variantele cunoscute şi descrise de prof. G. Zane şi Elena G. Zane sînt construite astfel: „în fiecare despărţitură,... începînd de la stînga sus spre dreapta, apoi repetîndu-se cu rîndul 2 şi 3, se înscrie cîte una din literele cuvîntului „cheie". Celelalte litere ale alfabetului, care nu fac parte din „cheie", se trec succesiv, *în acelaşi mod*[9], în fiecare despărţitură"[10].

Exemplu: cuvîntul „cheie" *philoater*, folosit de N. Bălcescu

P b q	H c s	I d u
L f v	O g x	A j y
T k z	E m	R n

Literele cuvîntului „cheie" au fost culese cu majuscule pentru a se evidenţia. Celelalte litera ale alfabetului, constituit din 25 de semne, sînt dispuse în fiecare despărţitură „în acelaşi mod" în care s-a făcut dispunerea literelor cuvîntului „cheie", adică, de la stînga sus spre dreapta: rîndul 1, litera „b", în prima despărţitură, litera „c", în a doua, litera „d" în a treia ş.a.m.d.

În ce constă caracteristica variantei folosind cuvîntul „cheie" f i l a n t r o p?

În primul rînd, alfabetul este compus dintr-un număr mai mic de litere: 21 în loc de 25, eliminîndu-se literele: J, K, Q şi Y.

În al doilea rînd, în variantele cunoscute şi descrise pînă în prezent (de pildă, cuvîntul „cheie" *philoater*), celelalte litere ale alfabetului, care nu fac parte din cuvîntul „cheie", se dispun de la stînga sus spre dreapta, succesiv, cîte u n a în fiecare despărţitură. În varianta folosind cuvîntul „cheie" *filantrop*, inovaţia constă în aceea că, deşi se respectă înscrierea literelor succesiv de la stînga sus spre dreapta, însă, pentru literele necuprinse în cuvîntul „cheie", dispunerea se face înscriind cîte d o u ă litere deodată în fiecare despărţitură (excepţie face rîndul al 3-lea unde nu se mai înscriu decît literele cuvîntului „cheie", celelalte fiind epuizate).

Iată dispunerea literelor în cazul variantei folosind cuvîntul „cheie" *filantrop*, după manuscrisul autograf al lui Nicolae Bălcescu:

F b c	I d e	L g h
A m s	N u v	T x z
R	O	P

În rest, se urmează regula unanim cunoscută a numerotării figurilor liniare, aşa cum se vede din schema de mai jos, cu cifrele 1, 2 şi 3[11].

Corespondenţa literelor cu figurile liniare numerotate este următoarea:

a, b, c, d, e, f, g, h, i, l, m, n, o, p, r, s, t, u, v, x, z.

1| 2| 3| |2| |3| 1| |2 |1| |1 2| |1| |1| |1 1| 3| |1 |2| |3| |2 |3

Care a fost soarta acestui cifru? După cum am văzut, el este folosit numai în anul 1848 la cifrarea corespondenţei lui Ion Ghica adresată de la Constantinopol lui Nicolae Bălcescu aflat la Bucureşti. În anumite împrejurări — în existenţa mai multor cifruri pentru fiecare revoluţionar — se putea renunţa la unele din ele, sau la toate, fie că au fost uitate,

[9] Sublinierea noastră, *H. N.*

[10] Elena G. Zane, *op. cit.*, p. 294.

[11] Excepţie face cuvîntul „cheie" *Campineou*, unde numerotarea se face de la 1—9 (cf. Elena G. Zane, *op cit.*, p. 295).

nescriindu-şi-l pentru a nu cădea în mîinile inamicilor, fie, că a fost nevoit, ca însuşi Nicolae Bălcescu, să-l ardă[12] din acelaşi motiv[13].

Horia Nestorescu

GH. VRABIE, *Balada populară română* (Editura Academiei Republicii Socialiste Romînia 1966)

Gheorghe Vrabie este un vechi folclorist. În „Cercetări folclorice", în „Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor", în „Limbă şi literatură" sau în volume de sine stătătoare a publicat ample studii asupra creaţiei populare, apreciate favorabil în lumea de specialitate şi chiar de George Călinescu, sub îndrumarea căruia a lucrat mulţi ani. Cartea de faţă constituie încununarea unei fructuoase activităţi, avînd pretenţia de sinteză în domeniul baladei noastre populare, unde, de la D. Caracostea, nu mai cunoaştem o asemenea panoramă a genului.

Meticulos cercetător, cu un înalt orizont ştiinţific, cunoscător al fenomenului direct la sursă, Gh. Vrabie încearcă şi reuşeşte, în parte, să lase impresia unui nou punct de vedere inter-

---

[12] N. Bălcescu către Ion Ghica, Londra 1/13 ianuarie 1850, în N. Bălcescu, *Opere*, Vol. IV, *Corespondenţă*, . . p. 260.

[13] Profităm de această ocazie pentru a aduce şi o altă completare unei notiţe apărută în studiul Elenei G. Zane. În articolul citat, p. 289, nota 14, se menţionează că „atît cît se ştie pînă azi" N. Bălcescu" a întrebuinţat patru nume" (pseudonime): *Conrad Albrecht* (scris, o singură dată şi, *Albert*) — 6 ianuarie 1849, *Felix Gotlieb* (prescurtat, *F. G.* sau *Felix Gotliebe* cînd textul scrisorii era redactat în limba franceză) — 1/13 aprilie 1849, *Michel Marlehac* — 11 februarie 1850. O cercetare a corespondenţei emisă sau primită de N. Bălcescu ne relevă existenţa a încă *trei* pseudonime ale acestuia. Astfel, în scrisoarea din Paris, 14 septembrie 1846, N. Bălcescu îi comunica lui I. Ghica, aflat în ţară: „Scrie-mi, te rog, mai des. Şi cînd vei avea ceva mai deosebit a-mi scri şi te-i teme, adresează-mi scrisorile supt numele de *Monsieur Marcus*" (N. Bălcescu, *Opere*, Vol. IV, *Corespondenţă*,... p. 69, semnalat, de altfel, prin indicele de nume al volumului, p. 618). Faptul în sine nu este lipsit de importanţă. Nu atît existenţa unui nou pseudonim trebuie relevată, cît perioada în care el apare: 1846, toate celelalte datînd din timpul emigraţiei. Nu trebuie uitat în ce condiţii a fost „silit" N. Bălcescu să plece de la Bucureşti. Existau, în acest sens, suficiente motive pentru a feri corespondenţa lor de privirile indiscrete ale cenzurei şi poliţiei. Cel de-al doilea pseudonume este *Basil Olduck*, menţionat într-o scrisoare din iunie 1848 a Elenei Filipescu către Nicolae Bălcescu, o zi-două, după victoria revoluţiei. Acesta din urmă, urmărit încă de la plecarea din Bucureşti de oamenii colonelului Banov se afla ascuns undeva în pădurile din districtul Prahova. Elena Filipescu, care l-a ajutat mult în aceste împrejurări, îi comunica, printre altele, în acea scrisoare vestea victoriei revoluţiei şi a numirii sale în funcţia de secretar de stat (ministrul afacerilor externe) în următorii termeni:
„Je m'empresse donc, cher monsieur Baltzesco, d'ecrire non à *Basil Olduck*, mais bien un secrétaire d' Etat . . . " (cf. P. V. Haneş, *Studii de literatură română*, Vol. I, Bucureşti, Ed. Socec, 1910, p. 58). În octombrie 1849, la plecarea din Semlin, după înfrîngerea revoluţiei maghiare, N. Bălcescu avea asupra sa un paşaport pe numele *Alexandru Ionescu*. La poliţia din Viena baronul Deben îl pune să completeze mai multe chestionare; ele, firesc, sînt întocmite, toate, pe numele de *Alexandru Ionescu*. Acelaşi nume figura şi pe atestatul dat lui N. Bălcescu de Avram Iancu şi care arăta că era „originar din Ţara Românească şi că . . . s-a bătut pentru împărat împotriva rebelilor maghiari" (N. Bălcescu, *Opere*, Vol. IV, *Corespondenţă*, . . . p. 227 şi indice, p. 615). Nicolae Bălcescu s-a aflat într-o situaţie similară şi înainte de izbucnirea revoluţiei, probabil aprilie-iunie 1848, după cum găsim într-o informaţie a lui Bonifaciu Florescu, peste care s-a trecut cu vederea: „Revenu de l'exil/sic !/ caché à Bucarest dans la pavillon du jardin d'une grande dame qui est encore à la tête de notre aristocratie et qu'animait la passion nationale il vit le mouvement menquer en deux endroité" (B. Fl., *La revolution de 1848*, „L'independance Roumain" Bucureşti, 10, 3e serie, nr. 2639, 29 Juin/11 Juillet 1886, p. 1—2). Articolul face parte dintr-o serie de studii publicate sub iniţialele B. Fl., în această perioadă de Bonifaciu Florescu. Celelalte poartă titlurile: *Le progres par bonds* (27 Juin/9 Juillet 1886), *Le mouvement national* (28 Juin/10 Juillet 1886) şi *De 1866 à 1886* (1/13 Juillet 1886). Ele au fost aspru criticate de Ion Ghica într-o scrisoare către Ion Bianu (Ion Ghica, *Scrieri*, Vol. IV, ed. O Boitoş, 1914, p. 433).

pretativ asupra eposului nostru național, pe care îl raportează în permanență la sfera mai largă a spațiului balcanic sau european. Poziția sa, de o nuanță „estetică", judecînd creația populară după valoarea artistică „literară", se îmbină armonios în această lucrare cu fenomenologia genului, cu studierea baladei din perspectiva desfășurării sale vii. Și numeroasele „mărturii" etnografice — poate prea expozitiv prezentate uneori —, fac dovada afirmației noastre. În fine, descendent din școala folcloristică germană, Gh. Vrabie își întregește cartea atît de rotund construită cu un bogat material ilustrativ, din care reținem interesantele tabele sinoptice și hărți cu răspîndirea motivelor sau cu frecvența diverselor balade, materiale ce întregesc cum nu se poate mai bine viziunea de ansamblu asupra fenomenului, încît cititorul neinformat poate rămîne cu o impresie suficientă și cu dorința de a cunoaște mai în profunzime anume laturi ale eposului popular românesc, fapt ce optează cu prisosință pentru utilitatea lucrării.

Dar interesul studiului de față nu se limitează numai la atît. De pe urma lecturii sale are de cîștigat însuși specialistul, fie însușindu-și punctul de vedere al autorului în unele probleme controversate, sau fie căpătînd numeroase sugestii prin acceptarea parțială sau negarea totală a părerilor acestuia, într-o altă seamă de probleme rămase deschise.

Cîteva asemenea „sugestii" trezite de cartea lui Gheorghe Vrabie le înșiruim mai jos.

Mai întîi cum trebuie să se numească genul în cauză? „Cîntec bătrînesc", „baladă", cum optează autorul, sau „poezie populară narativă" (I. C. Chițimia), „cîntece de vitejie" (M. Pop), „epos popular" etc.? Fără a neglija încercarea fiecărui „interpret" de a cuprinde în însăși denumire specificul genului de față, și mai ales strădania de a utiliza o terminologie de circulație în limite mai largi, credem necesar să se rămînă la vechea „baladă" impusă de V. Alecsandri, chiar dacă accepțiunea constituie o strămutare nefirească dintr-un alt spațiu și dintr-o altă formă de cultură. Deja în lumea noastră de specialitate termenul și-a pierdut sensul inițial, îmbrăcînd atributele fenomenului românesc. Cît despre „cîntec bătrînesc" el are în popor accepțiunea genului proxim din care face parte „eposul popular în versuri", fără a se suprapune însă limitelor baladei. În sferele sale intră totdeauna cel puțin doina și uneori chiar „horele" și alte produse populare de natură lirică ce poartă amprenta vechimii. Așa că folosirea sa este inavenită din punct de vedere științific.

Dar dacă simpla denumire a fenomenului a suscitat atîtea discuții, cu atît mai mult era de așteptat să fie disputată structura internă, tematică, a acestuia, realitatea concretă lăsîndu-se foarte greu compartimentată. Totuși un sistem ca acel propus de ultimul exeget al baladei noastre populare, în cea mai mare parte preluat din tradiția folclorică, impune anume categorii apropiate de adevăr, deși criticabile. Ne surprinde în primul rînd diviziunea „cîntecelor istorice sau de curte". Capitolul introdus de autor cu scopul completării unui gol observat în abordarea fenomenului, cercetarea acelor produse pseudofolclorice la hotarul dintre literatură populară și cea cultă, sfîrșește prin a deveni o categorie baladescă. Mai mult, capitolul doi din cadrul diviziunii în discuție : „plăsmuiri romantice", vine în contradicție cu însuși titlul sub care este încadrat. Avem de-a face în fond cu creații pătrunse în popor sau izvodite în stil popular de V. Alecsandri, Ath. M. Marinescu etc. și nicidecum cu „cîntece de curte". Și apoi ce-i aceea baladă istorică? Există o asemenea realitate „tipologică" sau nu? Sistematizările întreprinse în cadrul baladei noastre populare au evidențiat-o totdeauna, chiar atunci cînd concepția autorilor a fost cu totul potrivnică istorismului. Este cazul lui D. Caracostea și Al. Amzulescu. În clasificarea celui dintîi întîlnim nu mai puțin de 4 grupe ce-și au originea în frămîntările istoriei naționale : 8) „Conflicte sociale între bogați și săraci" ; 9) „Conflicte între viteji și adversarii lor" ; 10) „Acțiunea haiducilor" și 11) „Lupta dintre creștini și păgîni". Nici Al. Amzulescu nu poate ocoli realitatea, deși se arată atît de potrivnic categoriei baladelor istorice și include *Ciclul cotropitorilor* (*turci-tătari*) și *Haiducii* în grupa baladelor *vitejești*. Trebuie să recurgă pînă la urmă și el la o diviziune a baladelor IV. „Despre curtea feudală", în care înglobează „toate baladele a căror acțiune se petrece în cadrul curții feudale domnești-boierești și ale căror personaje sînt

domnii şi boierii"[1]. Că avem de-a face cu o autentică grupare în sensul arătat ne-o dovedeşte însuşi autorul : „Am preferat crearea unui astfel de capitol alcătuirii unui capitol de „balade istorice", din motivele arătate mai sus" [2].

Mai la obiect ni se pare a fi I.C. Chiţimia (care nu abordează nomenclatura în sensul lui G. Dem. Teodorescu) şi Gh. Vrabie, deşi ultimul dă o cu totul altă turniură baladei „istorice". Eliminînd din discuţie interpretarea autorului cărţii de la care am pornit, rămînem în compartimentarea fenomenului cu o sumedenie de balade al căror punct de pornire se află în cadrul unor realităţi istorice, în cea mai mare parte identificabile, creaţii ce au drept scop tocmai relevarea momentului sau a personalităţii istorice ca atare din zbuciumatul trecut de luptă al poporului nostru. E adevărat că asemenea cîntece şi-au pierdut aproape total caracterul de „document" şi este exclusă orice identificare concretă a personajelor în personalităţile timpului, însă nu-i mai puţin adevărat că *toate* pot fi localizate cu destulă uşurinţă între secolele al XIV-lea-al XV-lea şi al XIX-lea, fiind legate fie de lupta *antiotomană* sau fie de cea *antifeudală*. Desigur, continua recreare şi trecere de la o generaţie la alta a cernut mereu *evenimentul cauză*, păstrînd doar simbolul ce se desprindea din el, accentuîndu-l sau nuanţîndu-l în funcţie de vremuri, însă un anume contur al vechilor linii se păstrează încă în toate aceste *cîntece istorice* infiltrat în însăşi ideea ce-i stă la bază. Şi dacă lucrurile stau în felul acesta, de ce să ne ascundem în dosul diverselor teorii şi să nu recunoaştem că aşa cum avem o categorie a *baladelor legendare*, în care precumpăneşte anecdotica derivînd din vechile credinţe populare, sau cum avem o *baladă familială*, privind relaţiile aproape etern-umane dintre membrii simburelui social, tot atît de bine avem şi o *baladă istorică* ce-şi extrage substanţa din trecutul de luptă al poporului nostru, din actele „marii istorii" şi care corespunde etapei „eroice" stabilite de Bielinski. Bineînţeles, în sens mai larg fiecare baladă ar urma să fie istorică, întrucît porneşte de la o realitate mai mult sau mai puţin istorică. Noi ne referim însă la o categorie bine distinctă, la acele cîntece epice născute de pe urma înfruntării poporului noastru cu altele, de pe urma luptei sau năzuinţelor celor de jos împotriva suspuşilor soartei sau cauzate de „evenimentele" senzaţionale petrecute la curţile vremii, chit că formal ele rămîn în sfera unor generalizări valabile pentru o lungă perioadă de timp sau pentru o nesfîrşită serie de eroi. Conţinutul lor ca atare însă nu poate fi desprins de istoria poporului nostru şi de condiţiile concrete de viaţă din această parte a lumii. De aici şi stricta lor localizare şi unicitate ca motive, raportabile în parte doar la eposul sud-dunărean. Din această perspectivă, clasificarea baladei populare româneşti ne apare astfel : I. *Balada legendară* incluzînd arhaicele cîntece epice venind din cel mai îndepărtat trecut, cu sau fără localizări în evenimente posterioare, cu subgrupele a) *balada legendară propriu-zisă* şi b) *balade-basm* ; II. *Balada păstorească*, un grup restrîns, de trecere, între prima şi celelalte categorii ; III. *Balada istorică* cu subgrupele a) *balada antiotomană* (Ciclul Novăceştilor şi balada porturilor dunărene), b) *balada despre curtea feudală* (din care bineînţeles excludem *Meşterul Manole*, *Mircea ciobănaşul*, *Mogoş vornicul* şi *Marcu şi Filip*, incluse de Al. Amzulescu în categoria amintită) şi c) *balada antifeudală* (1. *lupta individuală* (haiduci-cavaleri ; haiduci-hoţomani) ; şi 2. *lupta colectivă*, şi, în sfîrşit, cea de pe urmă diviziune ; IV. *Balada familială*, precedînd de foarte multe ori categoria anterioară ca vechime, dar consolidată cu deosebire în ultimele trei secole, include dramele „micii istorii" a faptului cotidian, deşi selectînd pentru „epicitate" senzaţionalul dintre ele. *Balada familială* conţine la rîndul ei diviziunile : a) *relaţiile din cadrul aceleiaşi generaţii* : iubit-iubită ; bărbat-nevastă ; frate -soră şi b) *relaţiile dintre generaţii deosebite* : părinţi-copii ; soacră-noră ; naş-fin — identificate încă de D. Caracostea şi cărora noi nu le-am adus decît corectivul generalizării.

Deosebit de interesantă ni se pare şi problema genezei baladei, atinsă de Gh. Vrabie mai mult în treacăt din punct de vedere teoretic dar analizată destul de amănunţit în cadrul fiecărui capitol dedicat tratării monografice a unei teme sau a unui motiv. Dintre faptele prezentate de acesta reţinem ideea după care balada noastră populară, mai ales cea străveche,

[1–2] Introducere la *Balade populare româneşti*, E.L, 1964, p. 97 — 98.

şi-ar afla originea înainte de toate în „mitologia" românească, în credinţele şi datinile noastre, în evenimente săvîrşite pe acest pămînt şi mai puţin s-ar datora unor influenţe externe (circulaţiei motivelor străine). Într-adevăr, poligeneza ni se pare singura teorie valabilă în cazul folclorului, abia amendată, pe ici pe colo, de monogeneză. Fără a intra în esenţa problemei atît de disputată, ţinem să explicăm doar naşterea baladelor subdiviziunii : *haiducii-hoţomani* — printre ultimele creaţii viguroase ale genului, din cercetarea cărora se pot extrage interesante observaţii asupra întregului gen, lămurind însăşi dezvoltarea narativă şi semnificaţia cîntecului epic în cauză. Vorbind despre acest tip de haiduci, Gh. Vrabie sublinia, pe baza materialului poetic analizat, că „ei sînt oameni neajutoraţi, împilaţi, bătuţi de stăpîni, care negăsind sprijin şi înţelegere la nimeni, apucă drumul codrului de «frica zapciului» şi din pricina birului greu. Jefuiesc pe ciocoi, pe bogat şi împart raptul cu cel sărac. De aceea poporul este alături de ei, îi ascunde şi fac cauză comună. Se luptă cu potere, săvîrşesc acte de curaj, *dar pînă la urma sînt învinşi*" (p. 393—394) (*sublinierea noastră, I.O.*). Finalitatea aceasta nu-i însă urmarea observaţiei creatorului popular şi a generalizării faptelor, sau dezvoltarea firească a liniilor narative, ci derivă din însăşi geneza baladei, căci cîntecele acestea epice sînt hotărîte în totul lor de tragicul sfîrşit al eroului popular, şi nu se pot încheia altfel decît cu moartea lui, aşa cum a fost în realitate, contrazicînd majoritatea creaţiilor folclorice în care idealul de umanitate, întruchipînd aspiraţiile maselor, iese învingător. În esenţa lor, baladele despre hoţomani fac parte din sfera cîntecelor de înmormîntare (tip *Ciobănaş de la miori*), din care sferă vor fi făcut parte multe cîntece „istorice" (despre Brîncoveanu, Radu Calomfirescu etc). Sînt cîntece *biografice* (nu „autobiografice" (p. 395)) copleşite de realitatea concretă a vieţii haiducului. Pentru a ajunge în sferele marii poezii trebuie să treacă multă vreme. Trebuie, înainte de toate ca eroul să înceapă a fi uitat şi faptele sale să devină confuze — lucru obţinut adesea şi prin deformarea lor la depărtare —, şi totodată cerinţa baladei haiduceşti să fie vie, iar cîntecul trebuie să-şi piardă caracterul prea individual, localizabil, conformîndu-se celor două legi fundamentale ale „epicităţii" : *deplasarea de la real spre miraculos şi senzaţional* şi *de la concret spre general*, spre „schematism" în sens folcloric. Însă baladele cu hoţomanii nu vor mai atinge niciodată frumuseţea unui *Miu* sau *Toma Alimoş*, deoarece procesul dezvoltării lor a fost întrerupt[3].

Derivînd din problema genezei baladei, interpretarea lui Gh. Vrabie asupra *Mioriţei* ni se pare deosebit de fructuoasă prin sugestiile ce ni le oferă. Autorul crede că momentul hotărîtor în dezvoltarea baladescă a *Mioriţei* l-a constituit episodul maicii bătrîne : „Acest al treilea episod îi acordă tocmai un larg suflu epic şi o notă senzaţională. Poeţii anonimi introduc personaje noi, au prilejul să portretizeze şi să caracterizeze, mijloace şi ele necesare genului. Se adaugă apoi şi faptul că apariţia măicuţii sau a altei fiinţe iubite justifică tocmai o fabulaţie mai bogată a motivului" (p. 241). Dacă lucrurile vor fi stat aşa, am avea definitiv elucidată problema fatalismului celei mai frumoase creaţii populare româneşti. Căci într-o primă formă, cînd *Mioriţa* va fi fost un cîntec liric avînd în centru testamentul făcut de cioban, ca formă de destăinuire a dragostei acestuia pentru meserie şi natură, e de la sine înţeles că insistarea pe împotrivirea oierului faţă de ucigaşi ar fi fost nelalocul ei, deoarece „testamentul" nu şi-ar fi avut rostul. Cu atît mai mult în cazul transformării cîntecului liric în baladă. Moartea ciobanului era o condiţie esenţială, fără de care întreaga desfăşurare ulterioară nu şi-ar mai fi putut urma cursul. Aşa încît, din această perspectivă, mult discutatul omor al ciobanului mioritic nu ne apare decît ca un simplu fapt de tehnică de construcţie, etapă abso-

[3] Faptul că un „Iancu Jianu, Ion Petrariu, Bujor şi alţii nu mai sînt înfăţişaţi ca figuri legendare", că „Naraţiunea este desprinsă de grandios şi pitorescul fabular" iar „Lăutarii cîntă faptele lor în mod liric" (p. 508) se datoreşte înregistrării prea apropiate a cîntecelor faţă de data creării lor. Iar din compararea cu extraordinara înflorire a baladei mai vechi nu trebuie să tragem concluzii care să vizeze destinele genului. Avem de-a face în fond cu o fază pe care deopotrivă au cunoscut-o toate baladele, numai că în cazul celor legendare, aceasta s-a petrecut cu multe sute de ani în urmă.

lut necesară fundamentului fabulativ. Și pentru a completa ce spuneam altă dată[4], moartea „baciului moldovean" rămîne lucrul cel mai însemnat din toată balada, condiționînd izvodirea ei.

Cît despre „perspectivele genului", ne-am fi așteptat ca Gh. Vrabie să le dea o mai largă dezvoltare, valorificînd din plin vastele sale cunoștințe în materie, încheierea unui fenomen fiind adesea stimulatorie pentru descifrarea semnificației întregii desfășurări a acestuia. În cercetările de teren pe care le-am întreprins ani de zile de-a lungul Moldovei, mai ales, stingerea baladei ne-a apărut ca un fapt irevocabil. Totuși ea continuă să mai trăiască încă, fie prin vechii colportori, fie prin adaptările pe care le încearcă la necesitățile conviețuirii actuale. Dispariția ei nu este procesuală însă, urmînd unei perioade de *„deepicizare* și de pierdere a stilului ei narativ" (p. 501), ci abruptă. În noile orizonturi ale satului românesc, cîntecul epic de largă respirație nu mai este cerut. Larga difuzare a cîntecului popular liric, a muzicii ușoare, mai ales, a împins balada spre marginile interesului colectivității. Existența destul de numeroasă a unor buni cîntăreți de baladă, deși cu un repertoriu redus, nu este grăitoare pentru soarta fenomenului, deoarece indivizii în cauză nu se mai manifestă. E de la sine înțeles că o dată cu moartea acestora (vorbesc în special pentru Moldova) balada va dispare total. Intervine o clauză totuși. În unele locuri, cîntecul epic, cu deosebire „antiotoman" și „antifeudal", a fost convertit în alte forme de manifestare. În satele cu bună tradiție teatrală (de teatru popular) baladele au fost dramatizate și probabil sub această formă vor dăinui încă multă vreme. Mai des, însă, spectaculozitatea baladescului în limitele căreia a fost receptat de mai bine de un secol a împins cîntecul epic spre poezia narativă a obiceiurilor agricole din timpul anului nou. Și astfel, în numeroase sate moldovenești, întîlnești sub forma plugușoarelor balade autentice, cunoscînd doar pe ici pe colo mici modificări cerute de specificul noului gen. Ne vorbește și asta despre puterea de rezistență a creațiilor populare, de continua lor adaptabilitate în fiecare nouă etapă istorică.

Dar cauza esențială a stingerii genului în discuție o constituie încetarea de foarte multă vreme a împrospătării lui cu alte izvodiri, care să mențină viu, prin „extraordinarul" lor, interesul pentru baladă ca atare. Și zonele în care balada continuă să trăiască destul de viguros vor cunoaște nu peste multă vreme soarta celor din Moldova.

Prin cele cîteva observații făcute pe marginea lucrării lui Gh. Vrabie am dovedit, credem, îndeajuns interesul stîrnit de noua sinteză a „baladei populare românești".

I. Oprișan

UBICINI ȘI TRADUCEREA FRANCEZĂ A UNEI COMPILAȚII DE CRONICI MOLDOVENE

Jean-Honoré-Abdolonyme Ubicini[1], ziarist francez de origine italiană, născut la 20 octombrie 1818, a venit în Țara Românească (probabil la invitația lui C. A. Rosetti), după o călătorie la Constantinopol.

În țările balcanice îl mîna nu numai dorința de a cunoaște lumea, ci și dorința de a găsi aici acel element senzațional cu care să impresioneze presa franceză.

A sosit în Muntenia în preajma revoluției de la 1848 și a participat la ea.

După exilarea revoluționarilor, Ubicini s-a stabilit la Paris.

De atunci au început să apară numeroasele sale scrieri despre Turcia și țările vasale ei.

---

[4] *Note asupra Mioriței*, în *Revista de istorie și teorie literară*, tomul XIII, 1964, nr.3—4.

[1] Datele biografice au fost luate din prefața lui G. Bengescu la cartea lui Ubicini *Les origines de l'histoire roumaine*, Paris, 1886.

Urmărindu-le, înţelegem că Ubicini a păstrat permanent legătura cu Ţara Românească. Publică un memoriu asupra revoluţiei de la Bucureşti [2], scrie despre situaţia Principatelor în intervalul dintre 1855 (conferinţa de la Viena) şi 1858 (convocarea divanurilor ad-hoc), despre bugetul Moldovei şi Valahiei în 1860, despre Principatele Unite în 1866; face o istorie a forţelor armate pînă la venirea lui Cuza, întocmeşte biografiile românilor menţionaţi în dicţionarul lui Vapereau [3]; începe o istorie a românilor de la războaiele daco-romane [4] etc., etc. *Les origines de l'histoire roumaine* este publicată postum, în 1886 [5], sub îngrijirea lui Bengescu. Geneza ei, necunoscută editoriului, începe cu aproape patruzeci de ani înaintea publicării.

★

Poate în timpul studiilor, poate în timpul exilului, căutînd documente pentru *Istoria românilor sub Mihai Vodă Viteazul*, Bălcescu cunoaşte, prin intermediul lui Hase [6], un manuscris ce se afla la Biblioteca Naţională din Paris [7].

Este vorba de o traducere în franceză a unei compilaţii de cronici moldovene. Traducerea era făcută printr-un intermediar în limba greacă.

Ubicini aflase de la Bălcescu [8] despre existenţa acestei traduceri şi la 21 decembrie 1860 [9] îi propune lui Kogălniceanu — pe atunci ministru al cultelor — tipărirea ei [10]. S-a adresat lui Kogălniceanu, pentru că acesta publicase deja *Letopiseţele Ţării Moldovei*, deci bănuia că i-ar stîrni interesul.

Citind scrisoarea către Kogălniceanu, putem bănui că Ubicini nu cunoştea direct manuscrisul sau că îl răsfoise fără prea mare atenţie. Deşi enunţă exact conţinutul acelui in-folio de 1 000 pagini privitor la istoria Moldovei dintre anii 101 şi 1729, nu ştie nimic despre intermediarul grecesc, amintit în titlul versiunii franceze. Mai mult, crede că numele de familie al lui Costin (Costi — cum îl transcrie el) ar fi Miron, numindu-i fiul Nicolae Miron.

Tonul scrisorii către Kogălniceanu este entuziast, Ubicini fiind convins că publicarea manuscrisului ar stîrni nu numai interesul oamenilor de ştiinţă, ci ar avea un mare ecou şi în lumea politică.

---

[2] *Mémoire justificatif de la révolution roumaine du 11 (23) juin 1848* [Paris, 1849]; *La question des Principautés devant l'Europe. Depuis les Conférénces de Vienne (1855) jusqu'a la clôture des divans Moldo-Valaques* (Janvier, 1858), Paris, 1858, *Budgets des finances des Principautés-Unies de Moldavie et de Valachie* (1860), (Paris, 1861) în „Journal des économistes (Tome XXIX — XXX); *La Roumanie militaire. Partie I: Histoire de la force armée en Valachie et en Moldavie jusqu'à avènement du Prince Couza* [Bucarest, 1882].

[3] Boitoş Olimpiu *Biografiile româneşti ale lui Ubicini*, Cluj, 1932.

[4] *Les origines de l'histoire roumaine* Paris, 1886.

[5] Ubicini a murit la 27 octombrie 1884.

[6] Charles Benoit Hase s-a născut la Sulza (Saxa Weimar) în 1780 şi a murit la Paris în 1864. În 1805 a devenit funcţionar al Bibliotecii Imperiale din Paris, secţia manuscrise greceşti. În 1812 a fost ales de regina Hortensia profesor pentru cei doi fii ai ei (unul era viitorul Napoleon al III). În 1816 a fost numit profesor de paleografie greacă şi greacă modernă la Şcoala de limbi orientale vii din Paris, al cărei director a devenit în 1824. În 1832 a fost numit conservator al manuscriselor bibliotecii naţionale şi în 1852 profesor la prima catedră de limbi comparate de la Sorbona.

Hase a pus în ordine manuscrisele greceşti ale bibliotecii naţionale şi a contribuit la apariţia cîtorva publicaţii ştiinţifice serioase.

[7] Scrisoarea lui Ubicini către Kogălniceanu din 21 XII, 1860, Paris (Arh. St. Buc., Min. Instr., 1866, dos 449, f 344 (Arhiva Institutului nr. 385). V. A. Ureche în Buletinul Instrucţiunii Publice, 1866, partea I, p. 608—613.

[8] În prefaţa la traducerea franceză din 1855 a baladelor populare strînse de Alecsandri, Ubicini vorbeşte cu mare admiraţie despre Bălcescu.

În memoriul către domnitor din martie 1873 Ubicinii propune să publice în ediţie bilingvă, între altele, şi lucrarea lui Bălcescu despre *Viaţa lui Mihai Viteazul*.

[9] În acelaşi an, 1860, Ubicini fusese numit (prin intermediul lui Alecsandri) şeful biroului de la Paris al guvernului Principatelor Unite, pentru relaţii cu presa străină. A păstrat acest post pînă în 1870.

[10] Scrisoarea trimisă din Paris (citată la nota 7)

★

Care era imboldul propunerilor lui Ubicini, dacă îl îndemnau propriile sale interese sau simpatia pentru români, este greu de stabilit. De altfel întreaga sa activitate poate fi pusă sub acest semn de întrebare.

Un lucru este însă sigur : deşi obţinuse de la Cuza un post de reprezentare a românilor la Paris[11], deşi în timpul domniei acestuia Ubicini nu şi-a exprimat nici o nemulţumire, după detronare, în 1866, scrie o broşură în care pledează pentru principe străin[12]; mai mult, este unul din cei care mijloceau aducerea familiei Hohenzolern. În urma acestor evenimente i se acordă cetăţenia română în 1867, apoi i se oferă două din marile decoraţii ale vremii.

Din scrierile sale, Ubicini apare însă altfel.

În amintita prefaţă la baladele culese de Alecsandri, vibrează o profundă şi adevărată dragoste pentru poporul român. Pe lîngă cunoaşterea folclorului, Ubicini dovedeşte o înţelegere corectă a transformărilor culturale din prima jumătate a secolului trecut. Chiar în broşura din 1866, în care susţine ideea necesităţii unui principe străin, este impresionantă ardoarea cu care apără cauza independenţei românilor.

★

Într-o scrisoare din martie 1866, plină de laude pentru activitatea filo-română a lui Ubicini, Rosetti îi comunică acestuia că l-a numit corespondent al guvernului pentru studenţii români din străinătate[13].

Încurajat probabil de bunăvoinţa lui C. A. Rosetti, Ubicini îşi exprimă din nou dorinţa de a se tipări manuscrisul cronicii moldovene de la Paris[14]. În această scrisoare, adaugă un amănunt (zice el „omis" în cea către Kogălniceanu) : descrierea acestui manuscris fusese făcută de Hase în „Notices et extraits des manuscrits" — 1827, Tome XI, şi Ubicini consideră această descriere demnă să figureze ca prefaţă sau postfaţă a viitorului volum[15].

Bănuim că în 1860 acest amănunt îi era necunoscut lui Ubicini, de aceea îl „omisese".

Într-adevăr, Hase descrie numai traducerea grecească a cronicii lui Miron Costin (de altfel, spre deosebire de Ubicini, ştie că fiul acestuia se numea Niculae Costin, nu Niculae Miron) şi nu face nici o referire la versiunea franceză[16].

---

[11] 1860 — reprezentant pentru biroul de presă.

[12] *Les Principautés-Unies devant la Conférence*, Mars, 1866, Paris (1866).

[13] Adresa nr. 1535 din 21 martie 1866 (Arh. St. Buc., Min. Instr., 1866, dos. 438, f 370 — Arh. Instr. 385.

[14] Scrisoarea din 13 aprilie 1866 Paris (Arh. St. Buc., Min. Instr., 1866, dos. 438, f 497).

[15] La copia mss francez trimisă Ministerului Învăţămîntului din România, Ubicini a adăugat şi o copie a studiului lui Hase. În *Notices et extraits des manuscrits*, Hase publică şi următoarele fragmente din traducerea grecească a cronicii.

— Expediţia fabuloasă a împăratului Traian în Marea Tartarie. Zidul lui Traian. Fundarea primelor oraşe moldave.

— Victoria lui Ştefan cel Mare asupra turcilor la 17 ianuarie 1475, lîngă rîul Bîrlad.

— Tratatul de alianţă între Soliman II şi Ioan Zapolia, regele Ungariei.

— Expediţia turcilor împotriva oraşului Astrahan.

— Domnia lui Radu, fiul lui Mihnea, supranumit cel Mare (1623 — 1626).

— Revolta împotriva lui Duca, poreclit Albanezul (29 octombrie 1671).

— Surprinderea oraşului Iaşi de austrieci (10 ianuarie 1717)

— Piesă oficială datată 6 septembrie 1729 relativă la negocierile între prinţul Grigore Ghica, domnul Moldovei şi Mengheli Ghirai II, han al Crimeei.

Alegerea capitolelor din cronica română arată ce anume din ea îl interesa pe Hase, deci pe specialiştii străini.

[16] Din 1805 Hase era funcţionar la secţia de manuscrise greceşti a bibliotecii. Deci în 1827 el publică rodul unor cercetări în această secţie. Dar în 1832, Hase devine conservator al tuturor manuscriselor bibliotecii. În această calitate a cunoscut probabil şi varianta franceză, singura ştiută de Ubicini (prin Bălcescu) şi de V. A. Urechia, direct de la Hase.

Ne amintim însă că în 1860 Ubicini cunoştea numai versiunea franceză, deci în nici un caz nu văzuse articolul lui Hase.

★

Hase reconstituie modul cum s-a făcut traducerea în greacă. Din titlul versiunii greceşti reiese că traducerea cronicii din română în greaca vulgară a fost făcută în 1729 de Alexandru Amiras din Smirna, sluger la curtea Moldovei, în urma însărcinării date de Ion Grigore Ghica Voevod [17].

Domnitor la a cărui curte predominau demnitarii greci, Ghica avea nevoie de o cronică a ţării într-o limbă accesibilă acestora.

Voevodul cerea (probabil) o executare urgentă, de vreme ce în timp ce Amiras traducea prima parte, N. Costin o scria pe ultima, astfel că şi cronica şi traducerea ei se termină în acelaşi an, septembrie, 1729 [18].

Presupunerea pare verosimilă, dar Hase nu cunoaşte un lucru esenţial : Nicolae Costin murise în 1712. Amiras tradusese cronica anonimă a Ghiculeştilor (1661—1729) şi o completase pentru perioadele anterioare cu cronica lui Nicolae Costin (ea însăşi o compilaţie) şi a lui Miron Costin.

Explicaţia confuziei e dată (însă referitor la altă problemă) chiar de Hase : familia Costineştilor era un nume de mare faimă în Moldova, căruia i se puteau atribui asemenea lucrări.

Dar de ce greşeala este făcută de însuşi Amiras, care cunoştea şi situaţia reală, e mai greu de justificat.

Din lucrare, Hase apreciază în mod deosebit părţile referitoare la istoria Moldovei cunoscută direct de cronicari, în timp ce încercările de rezumare a istoriei universale le socoteşte naivităţi izvorîte din dorinţa extremă şi nejustificată a cronicarului de a părea savant.

Hase, de specialitate filolog, cunoscător al unora din scrierile despre români ale lui Sulzer, Engel, Şincai, Micu-Klein, face o analiză critică destul de amănunţită a diferitelor episoade ale cronicii. Cunoştinţele sale despre români sînt suprinzătoare pentru un francez ce scria la 1827.

★

Scrisoarea din aprilie 1866 a lui Ubicini către Rosetti rămîne fără nici un rezultat, fiindcă peste puţin timp ministrul învăţămîntului este înlocuit cu G. Strat.

Ubicini locuia în mod obişnuit la Paris, de unde trimite toată corespondenţa amintită mai sus. În septembrie 1866, el îi scrie însă lui Strat chiar din Bucureşti [19]. S-ar putea ca, trecînd prin România, Ubicini să fi aflat despre o altă încercare de a tipări cronica cunoscută de el.

---

[17] Dintr-o notiţă aflată pe mss grecesc de la Biblioteca din Paris, Hase deduce că acelaşi exemplar fusese folosit de Peyssonnel în lucrarea sa : *Observations historiques et géographiques sur les peuples barbares qui ont habité les bords du Danube et du Pont-Euxin, Paris*, 1765, Peyssonnel a dat mss bibliotecii din Versailles în 1752. La Biblioteca din Paris mss grecesc a ajuns în 1761. Traducerea din greacă în franceză a fost făcută de Nicolas Genier din Smirna, în 1741 (deci înainte ca mss grecesc să fi ajuns la Versailles). Genier devine mai tîrziu funcţionar al bibliotecii din Paris şi aduce aici traducerea sa (informaţia este luată din chiar titlul acestei versiuni).

[18] Hase arăta că, deşi compilaţie a lui N. Costin după Ureche şi Miron Costin, cu ştiri despre evenimentele ulterioare adăugate de Costin fiul, cronica este cunoscută sub numele de *Cronica lui Miron Costin*, pentru că logofătul moldovean se bucura de o mare autoritate în ţara sa.

[19] Scrisoarea din 14/26 septembrie 1866, Bucureşti (Arh. St. Buc. Min. In str., 1866, dosar 449, f. 343, Arh. Inst. nr. 385).

V. A. Urechia publicase în acelaşi an primele trei capitole ale manuscrisului în discuţie, însoţite de cîteva rînduri introductive [20], în care susţine că a copiat de la Hase, al cărui student fusese, întreaga cronică. Urechia ştia că Bălcescu văzuse manuscrisul şi că Ubicini încercase să-l publice „cu mulţi ani în urmă" (deci în 1860).

Intervenţia din 1866 a lui Ubicini nu este amintită.

Poate îmboldit de această neaşteptată concurenţă, Ubicini îi cere lui G. Strat banii necesari transcrierii manuscrisului, un exemplar urmînd să fie trimis la Bucureşti, unde va rămîne la Biblioteca Naţională.

Cererea îi este aprobată şi îi sînt trimişi banii la Paris.

În februarie 1868, Ubicini posedă copia manuscrisului şi în aceeaşi lună intervine din nou pe lîngă ministru, de data aceasta pentru a obţine suma necesară imprimării [21].

Ministru era atunci însuşi V. A. Urechia. În rezoluţia sa, menţionînd că „acest manuscris este de mai mulţi ani în posesiunea noastră privată", aprobă cererea lui Ubicini, fiind convins că la Paris imprimarea costă mai ieftin decît în Bucureşti. Mai mult, cere să fie reprodus şi textul român alături de cel francez şi, socotind insuficiente comentariile lui Hase, propune efectuarea în ţară a unui studiu asupra cronicii.

S-ar părea că, în sfîrşit, manuscrisul de la Paris va ajunge la tipar.

Dar încep să se petreacă lucruri greu de explicat.

În primul rînd, deşi pe scrisoarea lui Ubicini comentată mai sus, din 7 februarie 1868, există rezoluţia autografă a ministrului, la 7 august 1868 expeditorul retrimite o copie a ei pentru că ministerul afirmă că n-a primit-o [22]. Afirmaţia este cu atît mai surprinzătoare cu cît la 30 iunie i se trimisese lui Ubicini „o jumătate din suma de bani" necesară imprimării, indicată în scrisoarea respectivă [23].

La 3 noiembrie 1868, Ubicini dă noi amănunte asupra tipăririi manuscrisului, cerînd ca numărul de 1 050 exemplare proiectat iniţial să fie redus la 750 [24]. Punerea în paralel a textului român cu cel francez prezenta dificultăţi. Acesta din urmă, obţinut printr-un intermediar grecesc, avea mari diferenţe faţă de cel dintîi şi, lucru pe care nici acum Ubicini nu-l remarcă, avea în faţă mai mult decît cronica lui Nicolae Costin. Ubicini preferă să fie publicat doar textul francez şi face propunerea de a se tipări toate celelalte mari cronici române în ediţie bilingvă româno-franceză.

La 12 aprilie 1869, Ministerul Învăţămîntului din Principate îi cere lui Ubicini să trimită un raport asupra posibilităţilor de editare bilingvă a cronicilor [25], iar banii primiţi pentru imprimarea manuscrisului francez să-i păstreze pînă la noi dispoziţii.

Deci, în intervalul de timp dintre noiembrie 1868 şi aprilie 1869, se renunţase la tipărirea traducerii franceze.

Poate că V. A. Urechia, deşi aprobase iniţial tipărirea la Paris a cronicii, a recurs la diferite amînări pentru a o executa el însuşi în ţară. Sau poate că, într-adevăr, era atras de proiectul publicării tuturor cronicilor în ediţie bilingvă.

În cazul acesta este greu de înţeles de ce n-a mai continuat o acţiune pentru care ministerul deja dăduse o anumită sumă.

---

[20] Buletinul Instrucţiunii Publice, partea I, p. 608—613.

[21] Scrisoarea din 16 februarie 1868 (Arh. St. Buc. Min. Instr., 1868, dosar 656, f. 2, Arh. Inst. nr. 385).

[22] Arh. St. Buc., Min. Instr., 1868, dosar 656, f. 16.

[23] Arh. St. Buc., Min. Instr. 1868, dosar 656, f. 15.

[24] Arh. St. Buc., Min. Instr., 1868, dosar 656, f. 20—31.

[25] Arh. St. Buc., Min. Instr., 1868, dosar 656, f. 19.

Deşi timp de opt ani intervenţiile sale nu duseseră la nici un rezultat, Ubicini nu-şi pierde speranţa în succes şi, în 1873, revine cu un memoriu, adresîndu-se de această dată direct domnitorului [26].

Aici expune planul publicării tuturor cronicilor române cunoscute de el, în ediţie bilingvă româno-franceză. Planul surprinde prin lipsa de exactitate ştiinţifică şi prin încercarea hazardată de sinteză a istoriei românilor.

Primul tom al acestei voluminoase opere urma să fie : „Chroniques Moldaves : Miron et Nicolas Costi, Urechié, etc., d'après le manuscrit français de la Bibliothèque Nationale à Paris".

Este de mirare că deşi în 1868 Ubicini însuşi semnalase marile diferenţe dintre manuscrisul francez şi cronica română, pledînd împotriva unei asemenea ediţii bilingve, propune acum publicarea în paralel a celor două texte.

În acelaşi timp, pe lîngă cei trei autori ai cronicii numiţi încă de la primele semnalări, Ubicini adaugă acum un „etc.", deci sesizase prezenţa unei erori.

Însă dincolo de greşelile inerente unui nespecialist, trebuie să apreciem dorinţa de a face cunoscută adevărata istorie a românilor, pentru a înlătura informaţiile false, cu caracter răuvoitor, răspîndite de unii cronicari ai statelor vecine.

Domnitorul este gata să sprijine proiectul lui Ubicini şi îl comunică ministerului instrucţiunii, Christian Tell.

Tell cere de la M. Kogălniceanu [27] copia cronicii pe care Ubicini o trimisese în 1867 ministerului, solicitîndu-i indirect opinia asupra proiectului în discuţie. Kogălniceanu, care scotea în acelaşi an a doua ediţie a cronicilor române [28], era cel mai competent în materie.

Părerea lui este că manuscrisul de la Paris reprezintă o variantă foarte depărtată de original, atît din cauza celor două traduceri, cît şi din cauza copiştilor moldoveni.

Pentru o ediţie bilingvă destinată unei circulaţii europene era necesar să se pornească de la originalul fiecărei cronici.

Consiliul Permanent al Instrucţiunii a discutat proiectul lui Ubicini. Membrii lui sînt de părere că nu trebuie publicate într-o limbă de circulaţie europeană cronicile române, pentru că deseori sînt contradictorii, neclare şi părtinitoare. În afară de aceasta, ar descuraja prin volumul lor uriaş pe cel mai zelos filo-român.

Pentru tipărirea în limba franceză ar fi necesară o istorie critică a românilor, utilă nu numai peste graniţă, ci şi în ţară [29].

Ch. Tell comunică domnitorului hotărîrea Consiliului, menţionînd că Hasdeu a şi scos primul volum din *Istoria critică a românilor* [30]. Cînd vor apărea şi următoarele, Ubicini le va putea traduce şi edita în franceză.

Deşi timp de un secol, cît trecuse de la traducerea în franceză a cronicii moldovene, aceasta îşi pierduse din valoarea ei ca material informativ, hotărîrea Consiliului Permanent al Instrucţiunii apare cel puţin surprinzătoare, dacă nu lipsită de sentimentul răspunderii faţă de cultura română.

Proiectul lui Ubicini putea fi îndeplinit cu corectarea adusă de Kogălniceanu, adică traducîndu-se în franceză înseşi originalele cronicilor române.

Cerînd să se aştepte pînă la redactarea unei istorii critice a românilor, Consiliul a mai amînat cu cîteva decenii cunoaşterea la nivel european a adevăratei istorii a poporului nostru.

---

[26] Arh. St. Buc., Min. Instr., 1873, dosar 2365, f. 1.

[27] Arh. St. Buc., Min. Instr., 1873, dosar 2365, f. 3.

[28] În prefaţa la această ediţie Kogălniceanu aminteşte, alături de traducerea în latină a cronicilor moldovene, şi de traducerea în germană a lui Greceanu, şi titlul traducerii franceze, a cărei copie i-o înmînase Ubicini, subliniind importanţa acestor traduceri. Citează studiul lui Hase, un indiciu al atitudinii oamenilor de ştiinţă europeni faţă de *Istoria românilor*.

[29] Arh. St. Buc., Min. Instr., 1873, dosar 2365, f 5.

[30] Arh. St. Buc., Min. Instr., 1873, dosar 2365, f 10.

Deşi probabil întristat de hotărîrea Ministerului, Ubicini, pornind de la materialul documentar oferit de manuscrisul francez, a început să elaboreze o istorie a românilor. Primul volum, singurul pe care a mai avut vreme să-l scrie, este tocmai *Les origines de l'histoire roumaine*, despre care vorbeam la începutul acestui articol.

Prin testament, Ubicini a lăsat României întreaga sa bibliotecă referitoare la Orient.

★

La B.A.R., secţia manuscrise, se găseşte copia manuscrisului francez şi a articolului lui Hase, trimisă de Ubicini lui Kogălniceanu (mss. 140, fond francez).

În *Literatura română veche* (Bucureşti, 1961) Al. Piru dă date referitoare la traducerea în discuţie, în capitolul *Cronica anonimă Ghiculească* (p. 414).

În ediţia din 1965 a operei lui Miron Costin, P. P. Panaitescu stabileşte raportul manuscrisului de la Paris cu celelalte manuscrise ale cronicii lui Miron Costin.

Cătălina Velculescu

CONTRADICŢIE SAU CONTINUITATE

Între 1891—1894 Sienkiewicz publică două romane care produc multă vîlvă printre intelectualii vremii. Mulţi ani, din 1883 pînă prin 1888, se lăsase antrenat aproape în exclusivitate de teme istorice, uimind pe admiratori şi pe sceptici cu forţa şi amploarea *Trilogiei*. Mirarea opiniei publice mai era îndreptăţită de valoarea scăzută şi de aparentele contradicţii de concepţie pe care le conţineau cele două opere în raport cu restul creaţiei şi între ele. De fapt, *Fără ideal* şi *Familia Połaniecki* ar putea fi interpretate, ni se pare, şi ca un fel de justificare a îndepărtării de ideologia pozitivistă, justificare necesară mai ales după reproşurile insistente care i s-au făcut la apariţia primei părţi a trilogiei. În toate romanele istorice autorul indica pentru eliberarea naţională un alt drum decît cel defensiv al pozitiviştilor, un drum cu mai mulţi sorţi de izbîndă: acţiunea armată în frunte cu şleahta. Pentru rezolvarea problemelor sociale reţeta lui Sienkiewicz, deşi diferită de a pozitiviştilor, n-a mai fost atît de fericită, cuprinzînd frăgezimi şi întortochieri greu de urmărit, care puteau da naştere la nedumeriri. Considerarea lui Leon Płoszowski din *Fără ideal* ca o expresie a tendinţelor estetizante, care se răspîndeau în epocă drept reacţie faţă de pragmatismul burghez este neîndestulătoare[1]. Personajul reprezintă şi un simbol social; el aparţine unei pături la ale cărei posibilităţi materiale ce împiedică realizarea potenţelor pe care le posedă exponenţii ei, autorul face deseori aluzie. Calităţile şi slăbiciunile lui sînt şi ale clasei sale. Dotat cu o sensibilitate vioaie, rafinată prin cultură, Leon Płoszowski are şi un ales gust artistic, şlefuit încă din copilărie prin educaţie. Nefiind una din pasiunile sale, arta e totuşi o preferinţă la care nu va renunţa niciodată. Estetica îi înlocuieşte etica. Inteligenţă nativă, a fost privit de mic ca un copil minune, în care se puneau mari speranţe. Pînă la vîrsta de 35 de ani n-a realizat însă nimic; crede că ar putea străluci în cîteva domenii, dar dacă ar fi obligat să-şi aleagă o profesiune n-ar şti încă în ce direcţie să-şi canalizeze atenţia şi eforturile. E în el ceva din acea *improductivité slave* care caracteriza aristocraţia din care se trăgea. Incapacitatea lui de acţiune, exterior asemănătoare cu aceea a romanticilor, are temeiuri filozofice într-un scepticism total care vizează pînă şi convingerile sceptice. Metodele filozofiei pozitiviste: observaţia detaşată şi critica exactă, pe care le aplică în viaţă cu consecvenţă, i-au sădit în suflet o îndoială ce-i paralizează orice iniţiativă. În societate pare energic, dar cînd e vorba de rezolvarea decisă a unei probleme de viaţă scepticismul îl face neputincios; raţiunea se rătăceşte în speculaţii de tot felul, iar voinţa nu-şi găseşte nici un sprijin care s-o stimuleze, aşa că faptele eroului depind, în mare parte, de întîmplările exte-

[1] Vezi A. Nofer, *Henryk Sienkiewicz*, ed. a III-a, Varşovia, 1963, cap. „Quo vadis".

rioare. Nesiguranţa veşnică în care se zbate îi macină nervii şi spiritul. În puterea vîrstei, Leon se simte deja epuizat; în purtarea lui se înstăpîneşte treptat o anume blazare, iar printre gîndurile alambicate se strecoară pe încetul conştiinţa ratării. Îşi apreciază cu justeţe situaţia în societate; cei ca el sînt ca nişte pufuleţi pe care viaţa îi poartă într-o parte şi în alta, deoarece ei nu pot opune nici o rezistenţă. Paradoxal, şi-au pierdut încrederea în ei, dar mai sînt convinşi că reprezintă încă prin cultură culmea civilizaţiei. În viaţă caută laturile sărbătoreşti, delectarea şi fericirea, deşi nu mai cred nici în fericire. Pesimismul lor, uşor şi străveziu ca fumul de havană, le acoperă orizontul, îngrădindu-i de restul societăţii şi creîndu-le o lume închisă în sine, somnolentă. Absenţa energiei faptice creşte pe inexistenţa vreunui ideal statornic, care să-i absoarbă preocupările. Conştient de această carenţă temperamentală şi conceptuală, cînd crede că iubirea pentru Aniela l-ar putea transforma miraculos într-un om activ, Leon se agaţă de ea cu puterea disperării. Soluţia aleasă de personaj nu-şi găseşte validitatea şi în planul social; ea poate fi valabilă strict individual, dar impasul aristocraţiei nu se poate rezolva cu ajutorul unor paliative sentimentale. Intenţionînd să avertizeze pe intelectualii cuprinşi de îndoieli de urmările nefaste pe care le poate avea scepticismul [2], Sienkiewicz îşi conduce eroul spre sinucidere. Cînd şi ultima şansă este pierdută prin moartea Anielei, Płoszowski, al cărui scepticism pur devine resignativ, îşi pune capăt zilelor. Pieirea socială a aristocraţiei era, aşadar, inevitabilă. În societate nu mai era loc pentru nişte entităţi lucitoare prin trecut şi cultură, dar nimănui folositoare. Pentru recuperarea valorilor umane pe care le mai deţineau reprezentanţii acestei pături în pragul prăbuşirii era nevoie de pierderea moşiilor, care să le sfărîme crusta de lîncezeală şi să-i arunce în tumultul activităţilor sociale, silindu-i să-şi cîştige existenţa prin muncă, precum doctorul Chwastowski. Era vorba, nici mai mult nici mai puţin, de distrugerea celui mai însemnat element care năştea viaţa de huzur, parazitismul şi prejudecăţile de castă, de dispariţia castei înseşi. În această privinţă Sienkiewicz se păstra încă aproape de pozitivişti, deşi în *Prin foc şi sabie* părea că înclină spre sensul opus; nu însă şi în *Potopul* şi în *Pan Wołodyjowski*.

Romanul este scris în forma unui jurnal intim, modalitate foarte potrivită pentru introspecţiile psihologice. Or, tocmai în această direcţie intenţia de analiză a unui „suflet bolnav" a dat greş, pentru că autorul este un psiholog la nivelul observaţiei; ceea ce vede sau îşi poate imagina prin facultăţile de reprezentare, descrie cu multă plasticitate, dar intuiţia psihologică este destul de redusă. Nu este şi un psiholog filozof [3]. Speculaţiile etico-filozofice ale lui Leon se înecă într-o crasă platitudine, astfel că romanul rămîne o încercare nereuşită.

Soluţia socială, ale cărei premise începeau să se schiţeze în *Fără ideal*, se conturează oarecum închegată în *Familia Połaniecki*. Romanul a fost socotit de cei mai mulţi dintre exegeţi ca fiind o apologie a filistinismului mic burghez. Elogiul carierei de afacerist a lui Połaniecki însemna totodată elogiul goanei după capital, care n-are nimic comun cu binele societăţii [4]. Dacă această etichetare ar corespunde adevărului, ar însemna că autorul renunţase pentru moment la poziţia neoconservatoare, evidentă în operele istorice şi revenise alături de ideologia pozitivistă, fapt care ni se pare posibil, dar mai puţin probabil, date fiind şi romanele scrise ulterior. A. Hofer, în capitolul *Quo vadis* din lucrarea citată, unde analizează şi romanele în discuţie, „explică" astfel „incompatibilitatea" de concepţie. Połaniecki i-a fost indiferent autorului, pe cînd la Płoszowski a ţinut în mod deosebit, apărîndu-l în cîteva intervenţii publice. L-a prezentat ca pe un tip negativ, fiindcă nu se cuvenea să-l arate drept model într-o epocă de deprimare generală, deşi, ca şi Petronius, îi împărtăşea multe din idei. De ce l-a prezentat însă oarecum idilic pe Połaniecki, devreme ce-l dispreţuia? Pentru acelaşi motiv? E discutabil. Pare totuşi mai solid întemeiată ipoteza că Sienkiewicz, o dată îndepărtat de pozitivism, nu s-a mai întors la

---

[2] J. Krzyżanowski, *Calendarul vieţii şi al operei*, p. 163—164.

[3] Cf. I. Matuszewski, H. Sienkiewicz: *Familia Połaniecki* „Przegląd Tygodniowy", nr. 19, 20, 1895.

[4] A. Nofel, *op. cit*, p. 257.

el nici în cele două romane de observaţie socială. În *Fără ideal* are o atitudine critică faţă de aristocraţie, care şi-a pierdut vigoarea de demult, epuizîndu-se fizic şi cerebral în cosmopolitism desuet şi extravaganţe cabotine, iar în *Familia Połaniecki* încerca să ofere o reţetă de îndreptare a nobilimii prin întoarcerea ei la pămînt, după ce s-a regenerat trecînd prin purgatoriul energiei burgheze. Prezentarea roză a lui Połaniecki se datoreşte acestei intenţii artistice. Lauda i se cuvine burgheziei pentru energia şi ţelurile ei, aşa lipsite de spectaculozitate cum sînt; în acest sens poate servi drept exemplu. Privite aşa, romanele nu mai constituie o insulă izolată şi contradictorie în concepţia autorului şi nici măcar o întoarcere temporară la pozitivism, revenire negată de altfel de *Cavalerii teutoni* şi chiar de *Quo vadis*.

E neîndoios că în carte se găsesc numeroase argumente care să îndreptăţească părerile criticii; toată intriga se ţese în jurul activităţii lui Połaniecki în cadrul familiei şi ca afacerist întreprid, susţinînd o fericire şi o realizare mărginită ca perspectivă, domestice. Simte citeodată unele goluri în viaţa lui, dar gîndeşte că toate lipsurile se vor acoperi prin căsătorie; credea că adevăratul înţeles al vieţii, adevărata ei ţintă era să fie soţ şi tată. S-a făcut însă eroarea ca eroul să fie considerat exclusiv în acest moment al vieţii sale, fără să se mai aibă în vedere punctul de plecare şi finalul evoluţiei, fapt care a dus la aprecierea lui unilaterală şi greşită. Personajul trebuie însă judecat din unghiul devenirii lui sociale. Să nu uităm că Połaniecki a făcut parte la început, personal sau prin înaintaşii săi, din boierimea rurală. Aflăm că şi-a pierdut pămîntul printr-un concurs de împrejurări nefavorabile, fiind obligat să intre în vîrtejul afacerilor. Chiar dacă autorul descrie deloc critic şi prea îndelung mulţumirea lui mărunţă în căsnicie şi în comerţ, a procedat aşa tocmai cu intenţia de a demonstra că această situaţie, trecătoare, nu este de natură să-i permanentizeze locul pe care trebuie să-l ocupe în societate. Căci Połaniecki, prin căsătorie, se întoarce la proprietatea funciară, adeverind spusele consilierului Jamisz: „Reîntoarcerea dumitale îmi pricinueşte o mare bucurie (..) fiindcă văd în această hotărîre întărirea unei credinţe care nu m-a părăsit niciodată: dacă cea mai mare parte dintre noi sîntem siliţi să ne înstrăinăm de glia strămoşească, ca să ne putem cîştiga cele de trebuinţă vieţii în altă parte, copiii noştri sau cel puţin nepoţii noştri, se vor întoarce cîndva cu gîndul la aceeaşi brazdă. Se vor întoarce mai tari, mai pregătiţi pentru lupta vieţii, mai chibzuiţi şi mai ştiutori de carte, ştiind să-şi facă socotelile şi obişnuindu-se cu munca. Îţi aduci aminte ce ţi-am spus într-o zi?... Pămîntul ne atrage, fiindcă e adevăratul izvor de bogăţie... Pe atunci erai de altă părere, azi eşti stăpînul moşiei Krzemień... Adevărata datorie şi adevărata bogăţie se găsesc în pămînt".

În concluzie, Sienkiewicz s-a deosebit categoric de pozitivişti în ceea ce priveşte calea pentru rezolvarea ţelurilor naţionale. În latura socială a văzut răul societăţii contemporane, dar a preconizat pentru îndreptarea lui o soluţie care se prefigura tot capitalistă în esenţa ei: în locul urbanismului industrial, idealizat de burghezia pozitivistă, Sienkiewicz a postulat întoarcerea economiei spre proprietatea funciară, exploatată, bineînţeles, corespunzător noilor împrejurări.

Stan Velea

CUM A APĂRUT LA PARIS VOLUMUL *BRISES D'ORIENT* DE DIMITRIE BOLINTINEANU

Preocupat de a-şi face cunoscut numele ca poet în Franţa, D. Bolintineanu s-a hotărît în anul 1864 să-şi publice cea mai mare parte a poeziilor sale la Paris [1].

[1] Vezi B.A.R., Coresp. inv. 19 967.

Spre sfîrşitul anului 1864 îi scrie lui G. Marian [2], care se afla la Paris, manifestîndu-şi dorinţa de a-şi tipări poeziile sale româneşti în traducere franceză, într-o ediţie bilingvă de lux, şi-l roagă să-i trimită modele de hîrtie, de caractere de tipar, precum şi preţul acestuia, „.. ..dar îndată, îndată, îndată şi tare mi vei îndatora" [3]. Ulterior, Bolintineanu va renunţa la ideea tipăririi unei ediţii bilingve, care ar fi costat mult mai mult, şi se mulţumeşte cu o ediţie simplă, dar de lux. Nu cunoaştem felul în care D. Bolintineanu l-a cunoscut pe G. Marian, însă din corespondenţa purtată se vede că între cei doi se află o relaţie de prietenie, respectuoasă din partea lui Marian, protectoare din partea lui Bolintineanu.

G. Marian, tînăr inimos, se grăbeşte să-i răspundă prin Grigore H. Grandea[4] că va face tot posibilul şi că a aşteptat o recomandaţie a lui Léon Plée[5], prieten cu Bolintineanu, către un tipograf [6].

Fără îndoială că D. Bolintineanu în timpul exilului de după revoluţia de la 1848 îşi făcuse prieteni în cercurile literare franceze.

Poeziile din *Brises d'Orient* au fost traduse în limba franceză de autorul lor şi revăzute de Ulysse de Marsillac [7].

D. Bolintineanu are îndoieli despre felul în care Ulysse de Marsillac se achitase de îndatoririle sale [8], întrucît îi descoperise unele greşeli, şi, pentru mai multă siguranţă, G. Marian este rugat să dea poeziile unui poet sau profesor francez ca să le revizuiască, întrucît : „Totul depandă de talentul individului şi cunoştinţa sa despre limba poezii" [9]. În entuziasmul său, G. Marian se hotărăşte să dea poeziile spre corectare lui Lamartine, dar spre dezamăgirea sa află că acesta nu primeşte pe străini „.... decît pe aceia care sunt curioşi a-i vedea faţa" [10]. Prin mijlocirea lui Delacourt, membru al Academiei Franceze, G. Marian este pus în legătură cu Henri Cantel [11], care, în schimbul unei sume de 600 de franci, acceptă să corecteze poeziile, pe care le apreciază entuziast : „Il y a des splendeurs à mettre en lumière par une réparation de métrique et de rimes" [12], îi comunică el lui G. Marian.

De la data de 18 martie 1865, cînd H. Cantel începe corectarea poeziilor, acestea îi sînt trimise cu regularitate lui Bolintineanu, spre a le revedea, graţie asiduităţii lui G. Marian. Acesta se lupta cu greutăţi materiale şi în mai multe rînduri Bolintineanu îl autorizează cu generozitate să ia bani din suma depusă la negustorul Lemaitre, destinată tipăririi volumului de poezii [13] ; iar la 8 martie 1865 îl înştiinţează pe G. Marian că epitropii casei Sterescu îi vor da 100 de galbeni pe an, iar el, Bolintineanu, 600 de franci pentru a-şi putea continua studiile [14]. Se pare că acest

---

[2] Marian, George, student în drept la Paris între anii 1864 şi 1867, apoi judecător în Bucureşti publicist şi autor al piesei *După despărţire*, Bucureşti, 1884, şi al volumului de poeme *Lumină nouă*, Bucureşti, 1933, şi prin a cărui stăruinţă a apărut volumul *Brises d'Orient*.

[3] B.A.R., Coresp. inv. 19 972.

[4] Grandea, Grigore H., 1843 — 1897, publicist, autor al unor volume de poezii, printre care şi *Miosotis*, Bucureşti, 1865.

[5] Plée, Léon, 1815—1879, jurnalist francez, traducătorul *Istoriei universale* de Rottek şi al operei lui Schiller în limba franceză, fondator al publicaţiei *Revue des auteurs unis*.

[6] Vezi B.A.R., Coresp. inv. 20 021.

[7] de Marsillac, Ulysse, 1821—1877, profesor de limba franceză, pe care a predat-o la colegiul Sf. Sava, fondator al revistei *„La voix de la Roumanie"* şi al altor cîtorva publicaţii, autor al mai multor lucrări, printre care şi *Etudes sur la Roumanie*, 1871.

[8] B.A.R., Coresp. inv. 19 974.

[9] Ibidem.

[10] B.A.R., Coresp. inv. 20 023.

[11] Cantel, Henri, publicist francez, autor al volumului de poezii *Son Mouchoir, Poème galant*, Paris, 1868 „... şi să-l vedeţi în ce mizerie trăeşte şi cu cine-şi consumă spiritul, relatează G. Marin lui D. Bolintineanu ; îşi cîştigă viaţa materială publicînd la poezii prin mai multe reviste". Vezi B.A.R., Coresp. inv. 20 025.

[12] B.A.R., Coresp. inv. 19 979.

[13] B.A.R., Coresp. inv. 19 957.

[14] B.A.R. Coresp. inv. 19 958.

ajutor nu era suficient, întrucît, prin intermediul lui Bolintineanu, probabil Cariagdi, ministrul cultelor şi instrucţiunii publice, îl însărcinează pe G. Marian, cu consimţămîntul administraţiei franceze, să predea lecţii de română celor 7 elevi veniţi din Principatele Unite şi care învăţau la Colegiul „Louis le Grand" din Paris[15].

Pe măsură ce corectarea poeziilor progresa, ele erau revăzute săptămînal şi de Delacourt. Se punea problema găsirii unui literat francez cu notorietate pentru a scrie o prefaţă la *Brises d'Orient*, care să contribuie la lansarea volumului. Bolintineanu se gîndeşte la Léon Plée: „Acesta îmi va conveni mai bine decît fanfanderiile lui St. Marc Girardin[16], care sînt încredinţat că nu le va face pentru cartea mea"[17]. Pînă la urmă, alegerea se opreşte asupra lui Philarète Chasles[18]. Tipărirea volumului de poezii întîrziase puţin, deoarece împăratul îşi tipărea o carte la acelaşi editor unde apărea şi volumul lui Bolintineanu. În sfîrşit, la 7 octombrie 1865, G. Marian îi scrie[19] lui D. Bolintineanu că 750 de exemplare din *Les fleurs du Bosphore* sînt deja tipărite, dar apariţia volumului este întîrziată de Chasles, care nu terminase încă prefaţa. Bolintineanu făcuse în anul 1865 o vizită la Paris şi cu această ocazie îi promisese lui Chasles o funcţie plătită[20]. Acesta nu uitase promisiunea făcută şi insista prin toate mijloacele ca ea să se realizeze. Mai mult încă, dacă Bolintineanu nu-i scria un timp mai îndelungat, se simţea jignit şi punea pe secretarul său să-i trimită lui G. Marian scrisori impaciente, prin care se interesa de motivele tăcerii lui Bolintineanu[21]. Astfel, Marian îi scrie lui Chasles, grăbindu-se să-i comunice ştirile trimise de poet de la Bucureşti. La insistenţele sale, probabil, domnitorul Al. I. Cuza se informa dacă lui Chasles i-ar conveni postul de corespondent politic, care avea să-i aducă anual suma de 600—700 de franci „pour soutenir en principe les droits du pays en écrivant de temps en temps dans les Débats et autres revistes (sic) et même dans les brochures..."[22]. Chasles primeşte, dar nu fără a sublinia că ...i-ar trebui „une fonction ostensible"[23]; dar pînă la urmă acest lucru nu reuşi.

Fără voia sa, G. Marian se transformase într-un fel de agent diplomatic. În decembrie 1865, Baligot de Beyne[24] vizitase pe Bolintineanu şi-l întrebase dacă poate interveni pe lîngă Chasles ca să publice la Paris scrisoarea domnitorului către vizir[25]: „Ie vorba cu el, sfătueşte Bolintineanu pe Marian; dar cu sul subţire şi diplomatic întrebuinţînd finete ascunsă ca să nu se rănească muritorul"[26]. Într-adevăr, Marian îi vorbeşte lui Chasles de „... cette lettre pleine de dignité..."[27].

H. Cantel se gîndea să intituleze volumul *Soleil d'Orient*. Auzind aceasta, Bolintineanu, speriat, cere ca titlul volumului să fie *Brises d'Orient*, întrucît i se părea cu mult mai modest[28].

Prefaţa întîrzie să sosească şi Bolintineanu se gîndeşte să renunţe la ea întrucît „...dacă poeziile ar fi bune pot avea succes şi fără ea şi dacă vor fi proaste nu vor avea succes nici

---

[15] B.A.R., Coresp. inv. 20 041.

[16] Girardin St. Marc, 1801—1873, literat şi om politic francez, profesor de istorie la Sorbona, apoi la Facultatea de litere.

[17] B.A.R., Coresp. inv. 19 963.

[18] Chasles Philarète, 1799—1873, profesor de literaturi moderne la Collège de France şi conservator la Biblioteca Mazarină, filoromân şi membru de onoare al Academiei Române.

[19] B.A.R., Coresp. inv. 20 029.

[20] Ibidem.

[21] B.A.R., Coresp. inv. 20 037.

[22] B.A.R., Coresp. inv. 20 055.

[23] B.A.R., Coresp. inv. 20 080.

[24] de Beyne, Baligot, francez de origină, secretarul lui Al. I. Cuza, filoromân, a participat la Unirea Principatelor, mort în anul 1892.

[25] Vezi scrisoarea lui Al. I. Cuza către vizirul Fuad, referitoare la evenimentele din 3/15 august 1865, prin care Cuza protestează împotriva amestecului turcilor.

[26] B.A.R. Coresp. inv. 19 962.

[27] Ibidem.

[28] B.A.R., Coresp. inv. 19 971.

cu ea. Ştii că nu trebue să avem aerul că cerem milă" [29]. În sfîrşit, prefaţa este gata, iar la 10 martie 1866 primele volume ieşiseră de sub tipar. Ghasles folosise pentru prefaţă o notiţă cuprinzînd biografia lui D. Bolintineanu furnizată de G. Marian şi o dare de seamă asupra frumuseţii poeziilor scrisă de H. Cantel. Cu modestie, G. Marian îşi ştersese numele din prefaţă [30].

Volumul *Brises d'Orient*, apărut la Paris în 1866, cuprinde majoritatea operei poetice a lui D. Bolintineanu, din care acesta a făcut o selecţie [31]. Volumul francez are aproape aceeaşi alcătuire ca şi cel [32] editat la Bucureşti sub îngrijirea poetului. Volumul de poezii mai conţine şi nişte note ale autorului, care adnotează fiecare ciclu. Ele dau explicaţii despre numele personajelor şi localităţilor, folosindu-se în cadrul lor citate din cronicari români şi turci, ceea ce le conferă un caracter erudit.

G. Marian face socoteala că publicarea poeziilor în limba franceză costase pe autorul lor 2 222 de franci, plus 150 de franci corectura [33]. Dacă adăugăm la aceste sume cei 600 de franci daţi lui H. Cantel pentru corectarea poeziilor, precum şi ajutoarele acordate lui G. Marian, totalul se ridică la peste 3 000 de franci, sumă desigur mare pentru Bolintineanu, om lipsit de avere şi care se întreţinea din scris.

Odată volumul apărut, principala preocupare a poetului a fost aceea de a-i da o cît mai mare răspîndire. Astfel, G. Marian primeşte instrucţiuni precise. *Brises d'Orient* trebuie trimis gratis la toate ministerele din Franţa, redacţiilor gazetelor [34], lui Vegezzi Ruscala [35], Lamartine, Victor Hugo, St. Marc Girardin, un volum frumos legat împărătesei, precum şi la „...persoane însemnate şi mai ales la femei căci ele le gustă mai bine" [36] şi „...oricui imaginaţiunea d-le bogată te va îndemna. Vei avea blagoslovenia mea în vecii vecilor şi blestemul meu dacă vei ţine cărţile închise în casă" [37]. Pentru volumele rămase, G. Marian trebuia să găsească doi comisionari care să le împartă gratis pe cele două părţi ale bulevardelor [38].

Cu generozitatea care-l caracteriza, D. Bolintineanu răsplăteşte osteneala lui G. Marian şi a lui H. Cantel, dăruindu-le pe din două beneficiul ce se va realiza prin vînzarea volumului.

Anunţuri despre apariţia volumului de poezii apăruseră în toate jurnalele literare franceze şi chiar în unele din Belgia, prin grija lui G. Marian şi a lui Ghasles. Victor Hugo se grăbeşte să trimită o scrisoare de mulţumire pentru volumul primit [39].

Ghasles, la locuinţa sa din Paris, citeşte unei adunări distinse, la care asistă şi G. Marian, poezii din *Brises d'Orient*. „Toţi erau încîntaţi de abundentele şi elegantele descripţiuni, ear inima mea sălta, sălta de mulţumire" [40], notează Marian entuziasmat.

În martie 1866, Ghasles se hotărăşte să ţină o prelegere despre literatura română şi mai ales despre *Brises d'Orient*, fiind puternic aclamat de studenţii români din Paris, care-i fac

---

[29] B.A.R., Coresp. inv. 19 962.
[30] B.A.R., Coresp. inv. 20 034.
[31] Pentru felul în care D. Bolintineanu a tradus şi selecţionat poeziile din *Brises d'Orient*, vezi lucrarea lui V. Săveanu, *Les Poésies françaises de Bolintineano* (*Première partie* : *Les Rêveries*), Cernăuţi, Tipografia „Eminescu", 1938.
[32] Vezi *Poezii de D. Bolintineanu atît cunoscute cît şi inedite*, ed. a 2-a, Bucureşti, Tipografia lucrătorilor asociaţi, 1865.
[33] Vezi B.A.R., Coresp. inv. 20 030.
[34] Vezi B.A.R., Coresp. inv. 19 977.
[35] Ruscala, Vegezzi, 1799—1885, profesor la Universitatea din Torino, unde ţine, din însărcinarea guvernului român, un curs de literatură română, traducător al operei lui V. Alecsandri în limba italiană, cetăţean de onoare al României.
[36] B.A.R., Coresp. inv. 19 965.
[37] B.A.R., Coresp. inv. 19 977.
[38] B.A.R., Coresp. inv. 19 967.
[39] B.A.R., Coresp. inv. 20 038.
[40] B.A.R., Coresp. inv. 20 029.

chiar o scrisoare de mulţumire [41]. Prelegerea lui Chasles apăruse şi în „Revue de Cours Publics" [42], iar articolele care apăreau în presa franceză făceau vîlvă în ţară.

La rîndul său, Chasles pretinde ca nişte volume din opera doamnei Romieu [43], soţia sa, să fie trimise la librarii din Bucureşti şi vîndute acolo prin stăruinţa lui Bolintineanu. Pe Bolintineanu, ideea ca Chasles să facă un curs de literatură română la Sorbona îl entuziasma şi se gîndea că ar exista posibilitatea ca statul român să-l plătească, ca şi pe Vegezzi Ruscala, pentru acest serviciu adus ţării [44].

Bolintineanu, în corespondenţa sa cu G. Marian, pe lîngă indicaţiile pe care i le dă în legătură cu apariţia volumului de poezii, îi mai comunică evenimente din ţară şi mai ales ştiri politice demne de tot interesul. Aflăm astfel că scriitorul N. Filimon a murit de apoplexie [45]. Cu altă ocazie, G. Marian este rugat să ascundă celor care redactează dicţionarul francez că el, Bolintineanu, a stat la Paris din banii obţinuţi prin subscripţie publică, ca fiind un amănunt fără importanţă [46]. În Bucureşti bîntuia holera şi mor, mai ales, oamenii săraci [47]. În ţară, „...politica merge ca racii" [48]. Tot ce realizează pozitiv un ministru este stricat numaidecît de succesorul său. În luna mai se deschide adunarea care va acorda domnitorului un credit de cîteva milioane de lei spre a merge în vizită la toţi regii puterilor garante [49]. Nenorocirile produse de inundaţia din martie 1865 sînt fără margini pentru Bucureşti, dar şi mai rău este că : „Societatea a căzut cu totul în viciu şi neruşinare" [50].

Din grupul de corespondenţă amintit se remarcă îndeosebi o scrisoare din 30 mai 1867 a lui D. Bolintineanu către V. Alecsandri, prin care i-l recomandă pe G. Marian. Scrisoarea prezintă interes pentru părerile politice ale lui D. Bolintineanu, precum şi pentru starea de spirit în care se găsea poetul după monstruoasa coaliţie. Fusese un amic intim al lui Al. I. Cuza şi după data de 11 februarie 1866 steaua sa politică începuse să apună. „Aici pe la noi, scrie Bolintineanu, ne-a luat dracul. Ţipete şi răcnete ca în timpul lui Halcinski. Săraca ţară" [51]. În Bucureşti nu se mai citeşte literatură şi chiar o operă de valoare ar trece neobservată, fiindcă „un art. murdar şi stupid de politică face mişcare în toată ţara" [52]. Poetul este dezgustat de politică şi constată cu tristeţe că „...noi, care ne mai ţinem, suntem datori a uita numai trecutul nostru literar dinainte şi după 1848" [53]. Foile literare care apar îl dezamăgesc prin caracterul lor violent distructiv.

Fără îndoială că *Brises d'Orient*, alături de baladele lui V. Alecsandri, apărute şi ele în franţuzeşte, au constituit o contribuţie la cunoaşterea poeziei române peste hotare şi, indirect, au slujit cauzei Principatelor Unite.

Petre Costinescu

---

[41] B.A.R., Coresp. inv. 20 035.
[42] B.A.R., Coresp. inv. 20 029.
[43] Madame Romieu (Marie Sincere), autoarea volumului *Des paysans et de l'agriculture en France au XIX-e siècle* . . . , Paris, 1865.
[44] Vezi B.A.R., Coresp. inv. 19 976.
[45] Vezi B.A.R., Coresp. inv. 19 969.
[46] Vezi B.A.R., Coresp. inv. 20 805.
[47] Ibidem.
[48] B.A.R., Coresp. inv. 19 971.
[49] Ibidem.
[50] Ibidem.
[51] B.A.R., Coresp. inv. 19 968.
[52] Ibidem.
[53] Ibidem.

Notă. Menţionez că acest articol foloseşte copiile corespondenţei lui D. Bolintineanu aflate în arhiva Institutului de istorie şi teorie literară „G. Călinescu". Originalele se află la B.A.R. şi au fost înregistrate la cotelele indicate de noi.

„Revista de istorie și teorie literară" publică *studii* și *articole* privind *istoria literaturii române, istoria literaturii universale, teoria literaturii* și *folclor literar*. De asemenea, *recenzii* asupra lucrărilor de știință literară și a publicațiilor de specialitate din țară și străinătate.

NOTĂ CĂTRE AUTORI

Autorii sînt rugați să înainteze articolele, notele și recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuș, pe hîrtie de calc. Tabelele și ilustrațiile vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea acelorași date în text, tabele și grafice. Explicația figurilor va fi dactilografiată pe pagină separată. Citarea bibliografiei în text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de inițială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanțelor internaționale.

Autorii au drept la un număr de 50 de extrase, gratuit.

Responsabilitatea asupra conținutului articolelor revine în exclusivitate autorilor.

Corespondența privind manuscrisele, schimbul de publicații etc., se va trimite pe adresa Comitetului de redacție, Bulevardul Republicii, nr. 75, Raionul 23 August, București.

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

* * * **Istoria literaturii române**, vol. I. Folclorul, **Literatura română în perioada feudală (1400-1780)**, 1964, 808 p., 40 lei.

V. ALECSANDRI, **Opere**, vol. I, ediție critică îngrijită de G.C. Nicolescu, 1965, 635 p., 27 lei.

M. EMINESCU, **Opere**, vol. VI, ediție critică îngrijită de Perpessicius, 1963, 756 p., 63 reproduceri, 56 lei.

AL. ODOBESCU, **Opere**, vol. I, ediție critică publicată sub îngrijirea lui Tudor Vianu, 1965, 592 p., 1 pl., 32 lei.

A. FOCHI, **Miorița, Tipologie, circulație, geneză, texte**, cu un studiu introductiv de Pavel Apostol, 1964, 1107 p., 57 lei.

L. GÁLDI, **Stilul poetic al lui Mihai Eminescu**, 1964, 473 p., 16 lei.

OVIDIU PAPADIMA, **Anton Pann „Cîntecele de lume" și folclorul Bucureștilor. Studiu istoric-critic**, 1963, 187 p., 4,75 lei.

TUDOR VIANU, **Studii de literatură universală și comparată**, ed. a II-a, revăzută și adăugită, 1963, 668 p., 32 lei.

* * * **Bibliografia literaturii române (1948-1960)**, 1963, 1124 p., 41 lei.

GAVRIL SCRIDON și ION DOMȘA, **George Coșbuc — Bibliografie**, 1965, 288 p., 11 lei.

G. ALEXICI, **Texte de literatura poporană română**, tom. II (inedit) publicat cu un studiu introductiv, note și glosar de Ion Mușlea, 1966, 239 p., 6,75 lei.

OVIDIU PAPADIMA, **Cezar Bolliac**, 1966, 351 p., 13 lei.

GHEORGHE VRABIE, **Balada populară română**, 1966, 548 p., 23 lei.

IOAN LUPU, NESTOR CAMARIANO și OVIDIU PAPADIMA, **Bibliografia analitică a periodicelor românești**, vol. I, partea I, 1966, 406 p. + XIX, 43 lei; partea a II-a, 1966, 117 p., 42 lei.

I.P.I. — c. 4287

43461

Lei 15.—

REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ, TOM. 16, Nr. 1, 1967

Bibl.
I 2733

REVISTA DE ISTORIE
ȘI
TEORIE LITERARĂ

TOM. 16

2

1967

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA
REV. IST. TEORIE LIT., T. 16, Nr. 2, P. 155 — 332
BUCUREȘTI, 1967

1990

97

- IUL. 2005

1 IUL. 2014

COMITETUL DE REDACȚIE

Redactor responsabil: AL. DIMA, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România

Redactor responsabil adjunct: M. NOVICOV

Membri: Acad. M. BENIUC
Acad. AL. PHILIPPIDE
AL. BALACI, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România
ȘERBAN CIOCULESCU, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România
I. C. CHIȚIMIA
N. N. CONDEESCU
I. PERVAIN (Cluj)

Secretar de redacție: BARBU CIOCULESCU

Pentru a vă asigura colecția completă și primirea la timp a revistei, reînnoiți abonamentul dv. pe anul 1967.

În țară abonamentele se primesc la oficiile poștale, agențiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții.

Comenzile de abonamente din străinătate se primesc la CARTIMEX, Căsuța poștală 134—135, București, Republica Socialistă România, sau prin reprezentanții săi din străinătate.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență, se vor trimite pe adresa Comitetului de redacție al „Revistei de istorie și teorie literară".

APARE DE PATRU ORI PE AN

ADRESA REDACȚIEI:
Bd. Republicii, nr. 73,
București

I 2733.

REVISTA DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ

TOMUL 16 1967 Nr. 2

SUMAR

2022

Pag.

Teorie literară

AL. DIMA, Literatura comparată şi perspectivele ei 159
PAUL CORNEA, Asupra structuralismului în critica şi istoria literară 169

Istorie literară

Română

VICTOR EFTIMIU, Despre „Familia" şi despre Eminescu 181
I. C. CHIŢIMIA, Antim Ivireanu după 250 de ani de la moarte (1716—1966) 195
MARIN BUCUR, C. A. Rosetti la ziarul „Românul" 205
ION CREŢU, Contribuţii la cunoaşterea operei lui G. Ibrăileanu 221
I. OPRIŞAN, Ion Marin Sadoveanu — schiţă biografică 235

Universală şi comparată

ION BRĂESCU, Dramaturgia franceză în România înainte de 23 August 1944 261

Folclor

C. JALBĂ, Valenţe ale demnităţii naţionale în eposul nostru eroic 277
VIORICA NIŞCOV, Ecouri în România ale activităţii folcloristice a fraţilor Grimm. Teoria mitologică 289

Documente

STANCU ILIN, Liviu Rebreanu, Emil şi *Pădurea Spînzuraţilor* (II) 305

Recenzii

ADRIAN MARINO, *Viaţa lui Alexandru Macedonski* (*Petre Costinescu*) 315
ADAM SCHAFF, *Introducere în semantică* (*Roxana Butnaru*) 317
Dicţionarul scriitorilor cehi, ed. Československý spisovatel, Praga, 1964 (*Simona Popescu*) 320

Revista revistelor

„The Review of English Studies", vol. XVII. Nr. 65, 66, 67, 68/1966 (*Ileana Constantinescu*) 323

Necrolog

N. N. CONDEESCU (*Gh. Mihoc*) 327
VALERIU CIOBANU (*D. Pillat*) 329
JEAN BOUTIÈRE (*Marin Bucur*) 331

REV. IST. TEORIE LIT. TOM. 16, NR. 2, P. 155—332 BUCUREŞTI, 1967

8809

REVUE D'HISTOIRE ET DE THÉORIE LITTÉRAIRE

TOME 16 1967 N° 2

SOMMAIRE

Page

Théorie littéraire

AL. DIMA, La littérature comparée et ses perspectives 159
PAUL CORNEA, Sur le structuralisme dans la critique et dans l'histoire littéraire 169

Histoire littéraire

Littérature roumaine

VICTOR EFTIMIU, A propos de la revue « Familia » et de Mihail Eminescu . 181
I. C. CHIȚIMIA, Antim Ivireanu — 250 ans depuis sa mort (1716—1966) . . 195
MARIN BUCUR, C. A. Rosetti et le journal « Românul » 205
ION CREȚU, Contribution à la connaissance de l'œuvre de G. Ibrăileanu . . . 221
I. OPRIȘAN, Ion Marin Sadoveanu — esquisse biographique 235

Littérature universelle et comparée

ION BRĂESCU, La dramaturgie française en Roumanie avant le 23 Août 1944 261

Folklore

C. JALBĂ, Le sentiment de la dignité nationale dans l'épopée roumaine . . . 277
VIORICA NIȘCOV, Echos en Roumanie de l'activité folklorique des frères Grimm — la théorie mythologique. 289

Documents littéraires

STANCU ILIN, Liviu Rebreanu, son frère Emil et « *La forêt des pendus* » (II) . 305

Comptes rendus

ADRIAN MARINO : *La vie d'Alexandre Macedonski* (*Petre Costinescu*) ; . . . 315
ADAM SCHAFF : *Introduction à la sémantique* (*Roxana Butnaru*) ; 317
Dictionnaire des écrivains tchécoslovaques, éd. Československý spisovatel, Prague, 1964 (*Simona Popescu*) 320

La revue des revues

« The Review of English studies », vol. XVII, nos 65, 66, 67, 68 (1966) (*Ileana Constantinescu*) 323

Nécrologie

N. N. CONDEESCU (*Gh. Mihoc*) 327
VALERIU CIOBANU (*D. Pillat*) 329
JEAN BOUTIÈRE (*Marin Bucur*) 331

ЖУРНАЛ ПО ИСТОРИИ И ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

ТОМ 16 1967 № 2

СОДЕРЖАНИЕ

Стр.

Теория литературы

А. ДИМА, Сравнительная литература и ее перспективы 159
ПАУЛ КОРНЯ, О структурализме в критике и истории литературы . . 169

История литературы

Румынская литература

ВИКТОР ЕФТИМИУ, О журнале « Фамилия » и об Эминеску 181
И. К. КИЦИМИЯ, Антим Ивиряну спустя 250 лет после смерти (1716—1966) 195
МАРИН БУКУР, К. А. Росетти в газете « Ромынул » 205
ИОН КРЕЦУ, К изучению творчества Д. Ибрэиляну 221
И. ОПРИШАН, Ион Марин Садовяну. Биографический очерк. 235

Сравнительная и мировая литература

ИОН БРЭЕСКУ, Французская драматургия в Румынии до 23 Августа 1944 г. 261

Фольклор

К. ЖАЛБЭ, Идея национального достоинства в румынском героическом эпосе 277
ВИОРИКА НИШКОВ, Отклики в Румынии на фольклористические исследования братьев Гримм. Мифологическая теория 289

Документы

СТАНКУ ИЛИН, Ливиу Ребряну, Эмиль и *Лес повешенных* (*II*) . . . 305

Рецензии

ADRIAN MARINO, *Жизнь Александра Македонского* (*Петре Костинеску*) . 315
ADAM SCHAFF, *Введение в семантику* (*Роксана Бутнару*) 317
Словарь чешских писателей, изд. Československý spisovatel, Прага, 1964 (*Симона Попеску*) 320

Обзор журналов

„The Review of Englich studies", T. XVII, No. 65, 66, 67, 68/1966 (*Иляна Константинеску*) 323

Некрологи

Н. Н. КОНДЕЕСКУ (*Г. Михок*) 327
ВАЛЕРИУ ЧИОБАНУ (*Д. Пиллат*) 329
ЖАН БУТИЕР (*Марин Букур*) 331

LITERATURA COMPARATĂ ŞI PERSPECTIVELE EI

AL. DIMA

Literatura comparată e o disciplină relativ nouă, apărută cu metode mai precise şi cu un domeniu special al cercetării doar către ultimele decenii ale secolului trecut. Abia în 1887, istoricul literar Max Koch izbuteşte a edita prima revistă de specialitate cu titlul „Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte", a cărei viaţă se va stinge însă în 1910. Pentru un scurt răstimp va apărea apoi, în 1903, în limba engleză, periodicul „Journal of Comparative Literature", dar publicaţia cea mai stăruitoare şi mai plină de autoritate se va ivi abia în 1921 sub titlul „Revue de littérature comparée", organ reprezentativ al disciplinei, editat în continuare pînă astăzi.

Prima recoltă de studii comparative va fi culeasă tot la sfîrşitul secolului trecut în Franţa, sub imboldul şcolii istoric-literare a lui G. Lanson şi slujitorii ei vor purta numele lui F. Baldensperger, J. M. Carré, Paul Hazard, van Tieghem. Ei vor impune nu numai patriei lor, ci istoriei literare de pretutindeni, prestigiul acestei noi discipline, lucrarea lui F. Baldensperger — *Goethe en France* (1904) — devenind, de pildă, o cercetare reprezentativă a literaturii comparate.

Deşi creaţie a ultimelor decenii ale veacului al XIX-lea, originile literaturii comparate se întorc pînă în secolul al XVIII-lea, în epoca luminilor, căreia nu i-a lipsit tendinţa comparării fenomenelor literare, ci numai spiritul diferenţierii istorice, absolut necesar totuşi disciplinei de care vorbim. Primele aluviuni s-au adunat însă în cel de-al treilea deceniu al veacului trecut, cînd personalităţi ca Quinet, Villemain, Ampère au ţinut cursuri de istorie a literaturilor internaţionale, spre jumătatea secolului începînd a fi utilizat şi termenul de „literatură comparată", apărînd atunci şi primele studii cu privire la filiaţiile unor mari scriitori ca Goethe, Byron, Mickiewicz.

Dezvoltarea ştiinţelor istorice caracteristică veacului al XIX-lea a determinat întemeierea şi înflorirea istoriei literare şi o dată cu ea, ca o ramură ce s-a desprins firesc din trunchiul principal, a apărut şi literatura comparată, sub imboldul paralel al filologiei comparate, al folclorului comparat, al germanisticii cu metodă comparată etc. Spre sfîrşitul secolului, au început a se ascuţi şi instrumentele de lucru şi s-au ivit primele bibliografii, ca cea a lui Betz din 1897, adunînd tot mai nume-

REV. IST. TEORIE LIT., T. 16, NR. 2, P. 159–167, BUCUREŞTI, 1967

roase titluri pînă, de pildă, la „Bibliography of comparative literature" din 1950 a lui F. Baldensperger și W. P. Friedrich. Cîmpul cercetării s-a lărgit astfel mereu, adăugîndu-i-se apoi contribuția vie a învățămîntului superior, în cadrul căruia — după 1900 — au început să apară catedre și conferințe în Franța, Elveția sau Italia. În aceeași perioadă, tezele universitare de literatură comparată, ca și studiile de tot felul, s-au înmulțit în mod sensibil, datorită și impulsului perpetuu al revistei franceze de literatură comparată.

După o firească fază de stagnare în preajma și în timpul ultimului război mondial, ca și în primii ani de după acesta, mișcarea și-a reluat ritmul după 1950 printr-o însemnată contribuție americană, căreia i se datorește apariția revistei „Comparative literature" și a unor studii teoretice și aplicative valoroase închegate în centre ca Harward, Wisconsin, North Carolina, Dartmouth, la care se adaugă focarele de cercetări engleze din Londra, Cambridge și Oxford. În aceeași epocă, crește interesul pentru literatura comparată și în Germania, unde profesorul Kurt Wais, de pildă, devine îndrumător de seamă. Nu lipsește nici contribuția îndepărtată, dar eficace, a Japoniei și a unor țări mai mici, ca Peru sau Palestina. În ultima vreme literatura comparată atrage tot mai mult atenția cercetătorilor sovietici, mai ales după 1959, cînd încep a discuta metodologic importanța și semnificația disciplinei în lumina concepției marxist-leniniste, după ce Institutul de literatură universală „M. Gorki", întemeiat în 1932, a determinat apariția a numeroase lucrări privind literaturile străine. Nici celelalte țări socialiste ca, de pildă, R. D. Germană, Polonia sau mai ales Ungaria, în care se dezvoltă în jurul academiei și universității din Budapesta un puternic centru de cercetări, nu se află în afara acestei mișcări. În România, interesul pentru literatura comparată se datorește înrîuririi școlii franceze, ale cărei ecouri nu lipsesc nici din revistele noastre ca, de exemplu, din „Însemnări ieșene", unde — în perioada dintre cele două războaie — au apărut articole de prezentare și comentare a disciplinei ca cele ale prof. N. I. Popa de la Universitatea din Iași, ca și traduceri ale unor studii aparținînd lui F. Baldensperger sau van Tieghem, scrise special pentru această revistă. Firește, contribuția românească s-a accentuat puternic prin studiile de literatură universală și comparată de mai tîrziu semnate cu numele mult-regretatului acad. Tudor Vianu și adunate într-un volum masiv de mare circulație printre cercetători și intelectuali în genere, ca și prin participarea savantului român la congresele internaționale, la care comunicările sale au fost totdeauna mult apreciate.

Dezvoltarea disciplinei s-a produs, în sfîrșit, cu sprijinul congreselor de literatură comparată din Tübingen în 1950, din Chapel Hill în 1958, din Utrecht în 1961, din Budapesta în 1962, din Friebourg în 1964. S-au discutat aci nu numai probleme și teme concrete, ci și fundarea științifică a literaturii comparate însăși, domeniul, metodele și rezultatele obținute pînă acum, precum și perspectivele de viitor.

Revistele de literatură comparată, marile monografii ce au apărut pînă astăzi, numeroasele studii răzlețe de mai mici dimensiuni ivite în diferite părți ale lumii, frecventele discuții teoretice au descoperit tabloul variat al unei discipline în plină evoluție, înlăuntrul căreia pot fi distinse — de pe acum — mai multe direcții, ca, de exemplu, cea franceză de factură istoristă și relativ-pozitivistă ce evoluează astăzi însă spre o concepție

structuralist-estetică, cea italiană de influenţă crociană, cea germană cu tendinţe metafizice, cea americană cu preferinţe accentuat structuraliste, ca şi cea sovietică şi a ţărilor socialiste, care doresc întemeierea cu adevărat ştiinţifică a literaturii comparate pe baze materialist-istorice.

Dezbaterile au devenit, în ultimii ani, extrem de vii, numeroase controverse s-au ivit de pretutindeni, s-a vorbit chiar din această pricină de o „criză" a literaturii comparate, dar — de fapt — dacă un astfel de diagnostic ar fi cu putinţă, ar trebui să ne referim mai degrabă la o „criză de creştere".

După cum se vede, literatura comparată e o disciplină cu un trecut nu prea îndelungat, dar apreciabil şi cu un prezent activ, care nu mai poate fi de nimeni ignorat.

Cultivarea literaturii comparate a devenit obligatorie mai întîi pentru istoria literaturii naţionale însăşi. Fenomenele literare din cadrul fiecărei naţiuni nu pot fi explicate exclusiv prin determinantele lor interne, prin seria verticală a cronologiei lor proprii. Se cere imperios integrarea lor între fenomenele literare ale celorlalte naţiuni cu care întreţin relaţii firești. Nimeni nu ne va explica complet opera lui Eminescu fără a-i determina „cultura", adică izvoarele străine, pe lîngă factorii determinanţi interni.

Cultivarea literaturii comparate a devenit apoi necesară şi în vederea lărgirii orizontului ştiinţific şi filozofic în genere, pentru situarea valorilor spirituale ale diferitelor naţiuni într-un tablou universal care să reflecte varietatea aspectelor aceleiaşi umanităţi creatoare. Literatura comparată a fost caracterizată, de aceea, şi cu drept cuvînt, ca o manifestare tipică a umanismului contemporan în luptă împotriva izolării naţionale şi a şovinismului. Karl Marx exprimase, cu peste un veac în urmă, într-un renumit citat, de mai multe ori reluat, această apropiere spirituală între naţiuni : „În locul vechilor izolări locale şi naţionale se dezvoltă schimbul mondial, dependenţa naţiunilor una de alta" şi „din numeroase literaturi naţionale şi locale se creează o literatură universală". Dacă observaţia era valabilă pentru jumătatea veacului trecut, nu este ea şi mai îndreptăţită astăzi, în epoca puternicelor relaţii dintre popoare, în ciuda opreliştilor artificiale ce li se impun uneori?

Puternica tendinţă a istoriei literare actuale în direcţia dezvoltării literaturii comparate, ca şi indiscutabila ei utilitate teoretică şi practică determină necesitatea stabilirii semnificaţiei ei adevărate, a domeniului, problematicii, metodelor şi rezultatelor ei.

★

Termenul de „literatură comparată" datează încă din primele decenii ale secolului trecut şi s-a generalizat către jumătatea lui, fiind utilizat mai întîi de Villemain cu prilejul unui renumit curs prezentat de acesta la Sorbona. El a fost reluat apoi de mai multe ori şi, pînă la urmă, s-a înrădăcinat, răspîndindu-se pretutindeni spre sfîrşitul veacului. Termenii paraleli „literaturi moderne comparate", folosit de J. Texte (1843) sau „istoria comparată a literaturilor", folosit de J. Ampère (1832), deşi în fond mai exacţi, nu s-au putut impune. Uzul ştiinţific a rămas la „literatura comparată", cu toate că expresia ar fi aplicabilă deopotrivă şi istoriei literaturii naţionale, întrucît şi în cuprinsul acesteia se întreprind numeroase comparaţii între scriitorii şi operele aceleiaşi limbi.

Menţinînd şi noi termenul consacrat, e mai important să-i determinăm conţinutul în lumina ultimelor discuţii teoretice cu privire la disciplina noastră.

Mai înainte însă, cunoscîndu-i accepţiunea generală, e necesar să răspundem cel puţin principalelor obiecţii ce au ameninţat existenţa literaturii comparate însăşi.

S-a observat astfel, din partea unor reprezentanţi ai istoriei literaturilor naţionale, că studiul comparat constituie un procedeu subînţeles şi că orice cercetător ajunge, vrînd-nevrînd, la el chiar dacă se ocupă de fenomenele unei singure literaturi. O disciplină nouă, ca literatura comparată, nu-şi dovedeşte, prin urmare, utilitatea.

Argumentul ar putea avea o tărie deosebită dacă nu ne-am da uşor seama că scopurile celor două ştiinţe ce se apropie aci sînt vădit diferite. În timp ce într-adevăr istoria literaturii naţionale pune accentul cercetării sale pe reliefarea valorilor originale şi specifice ale literaturii unui popor, literatura comparată caută — dimpotrivă — elementele comune între mai multe literaturi, schiţează punţile ce le leagă, nu văile ce le despart. Pe de altă parte, în mod practic, nu i se poate cere unui istoric al literaturii naţionale să posede echipamentul de lucru al unui comparatist, cunoaşterea adică a numeroase limbi şi literaturi ca şi a metodei de îmbrăţişare sintetică a lor.

O altă obiecţie se referă la faptul că studiind aspectele comune ale fenomenelor literare internaţionale, scapă cercetării tocmai ceea ce constituie specificul, originalitatea unui scriitor sau a unei opere, structura lor diferenţială. În realitate însă orice fenomen literar nu cuprinde numai elemente particulare, singulare, unice, ci numeroase altele comune, fenomene analoge, ceea ce determină imposibilitatea reducerii analizei doar la aspectele specifice. Fără teme şi motive, fără idei şi sentimente, fără genuri şi stiluri comune mai multor opere naţionale şi internaţionale, nu se poate statornici, prin comparare, nici specificul sau originalitatea.

O a treia observaţie scoate în relief tendinţa literaturii comparate de a cerceta, mai cu seamă, conţinutul fenomenelor literare, influenţele exercitate asupra bazei tematico-ideologice a operelor, neglijînd aspectul lor estetic. O astfel de obiecţie se reazimă însă pe o fază mai veche a disciplinei, cuprinzînd şcoala franceză sau germană, care au fost — în mod vădit — depăşite astăzi cînd se tinde, pe un front larg, spre tratarea problemelor de stilistică, literatura comparată devenind — după cum vom arăta mai departe — mai cu seamă o adevărată stilistică comparată.

Se mai obiectează, în sfîrşit, că literatura comparată presupune un cîmp prea vast de cercetări, cunoaşterea prea multor limbi străine, posedarea unei culturi prea multilaterale spre a deveni, cu adevărat, posibilă — argument căruia i se poate răspunde însă uşor o dată ce astăzi atît în ţările socialiste cît şi în occident munca începe a fi organizată în mari colective internaţionale în măsură să biruie dificultăţile pomenite.

Înlăturînd aceste piedici, ne putem apropia acum de obiectul şi domeniul literaturii comparate, aşa cum se impune el astăzi şi cum îl concepem noi.

O caracterizare curentă a şcolii franceze, reluată acum în urmă de profesorul Marius-François Guyard (în manualul său de literatură comparată, ed. 1961), propune ca obiect al literaturii comparate studiul

„relaţiilor literaturilor particulare sau naţionale", punînd astfel accentul definitiv pe metoda istorico-literară a contactelor dintre literaturi. O bună parte a literaturii comparate se ocupă într-adevăr cu „relaţiile dintre literaturi", dar în acest fel nu se epuizează de loc domeniul disciplinei de care ne ocupăm. S-a observat, de mult, că pe lîngă relaţii internaţionale literatura comparată înfăţişează şi fenomenul amplu al paralelismului dintre curente, şcoli, genuri, specii literare, scriitori a căror structură analogă e explicabilă prin condiţiile economico-sociale asemănătoare. În ultima vreme s-au mai remarcat apoi — şi faptul a fost reliefat îndeosebi de comparatistul francez Etiemble — că fenomene literare foarte depărtate în timp şi spaţiu cuprind structuri analoge, ca, de pildă, preromantismul european de la sfîrşitul secolului al XVIII-lea şi cel chinez dinaintea erei noastre.

Termenul de „relaţii" nu mai acoperă, pentru aceste motive, întreg domeniul literaturii comparate, ceea ce determină necesitatea înlocuirii lui cu un altul mai cuprinzător şi acesta poate fi identificat, după părerea noastră, cu cel de „raporturi". Literatura comparată se va ocupa deci cu studiul *raporturilor dintre literaturi*, raporturi cuprinzînd relaţii istorice sau contacte, dar şi paralelisme sau chiar fenomene complet independente unele de altele, deşi posedînd structuri analoge.

Dacă aceasta e concepţia cea mai cuprinzătoare a domeniului literaturii comparate, atunci putem conchide — cu drept cuvînt — că disciplina, rămînînd dominant istorică, are totuşi şi un aspect *sistematic*, care nu poate fi neglijat.

În sectorul propriu-zis istoric, avem de studiat — aşa cum scurta tradiţie a disciplinei ne-o arată — pe cei trei factori care încheagă procesul relaţiilor : pe cel emiţător, pe cel receptor şi pe cel transmiţător, pe care nu-i vom mai întîlni în sectorul sistematic.

Care este acum conţinutul disciplinei sau care sînt problemele la care se referă metoda comparaţiei fie în cîmpul istoric, fie în cel sistematic ?

Vechiul comparatism francez, la care s-a adăugat apoi cel german, a propus — demult — studiul comparat al „temelor, tipurilor sau legendelor", ceea ce s-a numit „Stoffgeschichte". Prin teme se înţeleg situaţii tipice şi generale, subiecte, locuri, obiceiuri etc., prin tipuri : caractere umane specifice, atitudini cristalizate, personaje cu trăsături particulare, prin legende : caractere şi situaţii legate, de pildă, de Faust sau Don Juan etc.

Capitolul de „Stoffgeschichte", care a trezit un viu interes cu prilejul primelor studii comparative, a cunoscut — în ultima vreme — un grafic de vădită coborîre. Tematica a început a fi astăzi neglijată în favoarea interpretării artistice şi au apărut numeroase glasuri care o înconjoară cu dispreţ. Comparatistul francez, atît de personal şi original pe care l-am citat de mai multe ori pînă acum, R. Etiemble găseşte însă — cu drept cuvînt — că temele sînt totuşi puncte de plecare necesare şi că o ignorare a lor nu e recomandabilă. Concepţia estetică marxistă apoi, proclamînd primatul conţinutului, nu poate subscrie eliminarea studiului comparativ al tematicii, printre altele şi pentru motivul că temele reflectă în mod direct realitatea şi că alegerea lor însăşi, preferinţa pentru unele sau altele, exprimă o selecţie ideologică tipică şi semnificativă pentru scriitor.

Tematicii i se asociază, desigur, în cadrul cuprinsului operei, ideile şi sentimentele ce o compun şi care au alcătuit totdeauna un material sugerînd vaste comparaţii între literaturi. Să ne gîndim numai la exemplul tipic al epocii luminilor de la Montesquieu şi Voltaire, şi pînă la Rousseau şi întreg preromantismul european şi ne vom da, cu uşurinţă, seama de înrîuririle ce s-au putut exercita în cîmpul ideilor şi sentimentelor deopotrivă.

Conţinutul de idei şi sentimente se organizează însă, în fond, pînă la urmă în concepţia de viaţă a scriitorului, în ideologia sa care devine miezul însuşi al operei. Aci apare optica de clasă şi, cu ea, fenomenul fundamental al celor două culturi, metoda comparativă urmînd a se aplica pe direcţiile contradictorii ale literaturii, disciplina devenind — în acest fel — de fapt şi o filozofie comparată.

Studiul excesiv şi exclusiv al problemelor de conţinut, caracteristic mai ales pentru vechea şcoală comparatistă, exprimă — în mare parte — tendinţele istorismului ce au dus, din nefericire, la atitudini indiferente sau potrivnice chiar valorii estetice a fenomenului literar. Într-adevăr, în micul tratat a lui Paul van Tieghem putem citi, cu privire la termenul de „comparat", că acesta trebuie „să fie golit de orice valoare estetică şi să primească doar o valoare istorică". În acest fel se compromite însă sensul general al „literaturii comparate" ca cercetare literară, ignorîndu-se adevărul elementar că opera se organizează, în fond, în jurul valorii estetice şi că nu are nici un rost să studiem, comparativ sau altfel, scrieri care nu sînt „literare", adică artistice.

A fost necesară, de aceea, o depăşire a exceselor istoriste şi noul comparatism, îndeosebi cel reprezentat prin Wellek şi Warren şi căruia i s-a asociat şi o parte a celui francez, reprezentat prin Etiemble, s-a îndreptat spre cercetarea comparativă a aspectelor specifice ale artei literare, artă a limbii, a cuvîntului şi stilului. Comparaţia se aplică deci, mai întîi, limbii, raporturilor dintre limbi, influenţelor fonetice, morfologice, sintactice etc. dintre limbi. Fenomenul transformării limbilor sub înrîuriri străine e, de altfel, curent şi actual întrucît pretutindeni influenţele reciproce sînt puternice ca, de pildă, astăzi influenţa exercitată de limba engleză sau franceză asupra altor limbi. Expresivitatea estetică e ea însăşi determinată de acest proces al înrîuririlor lingvistice, ceea ce îndeamnă literatura comparată să se orienteze tot mai atent în această direcţie. Se înţelege că ea ajunge astfel în cîmpul stilisticii, către care se îndreaptă astăzi tot mai mulţi cercetători din toate ţările, ca de pildă francezii Vinay şi Barbelet, sovietici ca Alexiev şi Jirmunski, cercetători români ca Tudor Vianu. Sfera valorilor expresive cuprinde mai departe şi metrica comparată sau prozodia (o ilustraţie ne oferă studiile cercetătorului maghiar Lászlo Gáldi).

Literatura comparată se poate extinde apoi, mai departe, spre studiul comparat al compoziţiei, al genurilor şi speciilor, spre cercetarea imaginilor, realizînd pînă la urmă o adevărată poetică comparată.

E necesar să observăm aci că, în lumina structuralismului, cercetarea comparată a diferitelor aspecte ale operei nu trebuie să ducă la atomizarea fenomenului literar, la descompunerea şi examinarea separată a fragmentelor, ci — dimpotrivă — cu prilejul acestor operaţii, sîntem îndemnaţi să nu pierdem din vedere ansamblul, unitatea sintetică a operei

Întrucît școlile dominante astăzi în literatura comparată par a tinde spre o stilistică fără atenție pentru valorile de conținut, pentru tematică, pentru idei și sentimente, pentru concepția socială de bază, îi revine comparatismului marxist sarcina de a normaliza lucrurile restabilind cumpăna și acordînd importanța ce i se cuvine fiecărui sector în parte, îmbinînd metoda istorică cu cea sistematică.

Considerațiile de pînă acum cu privire la obiectul literaturii comparate nu pot fi încheiate fără a deschide perspective filozofice disciplinei noastre. Într-adevăr, dacă ne gîndim bine, metoda comparativă, fie că se aplică relațiilor istorice, fie raporturilor paralele și analoge, descoperă, pînă la urmă, caracterele cele mai generale și cele mai tipice ale fenomenelor literare, ale speciilor și genurilor, ale curentelor și școlilor, ale stilurilor etc., cu un cuvînt, pătrund, pe cale științifică, în esența însăși a acestor fenomene. Se ajunge astfel, dincolo de literatura comparată, la o estetică literară și apoi chiar la o estetică generală, adică se dobîndește orizontul filozofic pe care-l sugerează orice știință și disciplină particulară, ceea ce confirmă încă o dată utilitatea literaturii comparate și perspectivele ei de dezvoltare.

Orientarea filozofică de mai sus purcede dinlăuntrul literaturii comparate și se menține, firesc, în cuprinsul ei. Trebuie însă să adăugăm că, de la un timp, se tinde spre extinderea domeniului comparației dincolo de sfera literară propriu-zisă, spre celelalte arte, spre științele sociale în genere, așa cum preconizează de pildă H. H. Remak și cum o dorește și școala de la Budapesta, în cadrul căreia acad. Istvan Söter practică o „metodă comparativă complexă", cuprinzînd — cel puțin — toate manifestările artistice. Socotim însă că o astfel de extindere e cu totul excesivă și că ea depășește obligațiile literaturii comparate propriu-zise, devenind un fel de filozofie generală a culturii sau o istorie a stilurilor culturale, întreprindere prea pretențioasă spre a putea fi curînd realizată.

O altă problemă, privind tot aspectul extensiunii obiectului — dar de data aceasta în sens istoric și geografic — e cea referitoare la cîmpul aplicativ al comparației. Vechea școală franceză și-a rezumat cercetările, destul de complexe de altfel, la sfera occidentală a Europei și s-a îndreptat cel mult și asupra Americii. Comparatismul marxist a ridicat, cu drept cuvînt, de pildă prin cercetătorul sovietic N. I. Conrad, încă din 1959, obiecția că studiile occidentale s-au referit numai la Europa de vest și la secolele al XVII-lea pînă la al XX-lea, ignorînd Europa orientală, ca și întreg orientul apropiat sau îndepărtat, atît de valoros totuși. Mai tîrziu însă cercetătorii occidentali ca, de exemplu, Etiemble, au cerut imperios lărgirea studiilor comparatiste în toate direcțiile spațiului și pe toate treptele timpului. A fost combătut deci europocentrismul și, în felul acesta, s-au deschis noi și largi orizonturi pe seama literaturii comparate pe care, desigur, nu le va putea domina decît — așa cum mai observam — o vastă muncă temeinic organizată în mod colectiv, prin contribuția cercetătorilor de pretutindeni.

Constatînd asemănări și deosebiri între diferitele aspecte ale conținutului și formei operelor literare, internaționale, disciplina literaturii comparate a trebuit să caute — în mod firesc — și explicațiile faptului. Printre acestea s-a bucurat de o susținută atenție, am spune chiar de o

exagerată atenție, influențele ce s-au exercitat în diferite domenii, influențe globale sau parțiale, localizate precis în timp și spațiu, referindu-se — deopotrivă — la valorile de conținut sau la cele expresive.

Nu vom ridica aici decît problema fundamentală a influențelor, așa cum trebuie privită astăzi în lumina materialismului istoric.

Vechiul comparatism burghez prezenta pe larg, din punctul de vedere al emițătorului îndeosebi, numeroase tipuri de influențe pe numeroase domenii, insistînd mai mult asupra descrierii lor decît asupra explicațiilor necesare. Cînd acestea din urmă se produceau totuși, ele se reduceau în genere la factori psihologici sau literari propriu-ziși. Paul van Tieghem, de pildă, socotea că scriitorii nu imită decît ceea ce au deja în germene, în stare latentă, ca sentimente inconștiente sau subconștiente. Se admiteau și oarecari influențe ale mediului social, dar în mod cu totul vag și general. Determinantele principale rămîneau textele însești situate cronologic, care erau concepute exercitînd o influență aproape mecanică, o simplă înrîurire intelectuală a unui fenomen străin. Vechea literatură comparată reducea, de multe ori, scrierile naționale la o rețea de înrîuriri străine, anulîndu-le, în bună parte, originalitatea. Împotriva unei astfel de concepții s-a opus, cu drept cuvînt, comparatismul marxist, care a îndreptat aproape întreaga cercetare spre factorul receptiv de influențe, în sensul că l-a transformat într-un agent viu, cu putere selectivă, bazat pe structura socială a mediului, în fond pe cea de clasă și prin urmare pe realitatea celor două culturi. Influența a încetat astfel să ne mai apară ca un proces întîmplător și tiranic, ci, dimpotrivă, a devenit unul necesar și receptiv, rezemat pe capacitatea asimilatoare a factorului care suportă înrîurirea.

Concepția după care ar exista două moduri de influență, una nivelatoare și imitativă și o alta stimulatoare și creatoare, una uniformizatoare și alta catalitică, așa cum le vedea Lucian Blaga — privește fenomenul din punctul de vedere al factorului emițător. Istoria literară nu înregistrează însă ca agenți ai progresului decît factorii stimulatori și care incită la precipitarea latențelor originale ale scriitorilor. Clasificarea globală a influențelor, în sensul că unele, de pildă cea franceză la noi, ar fi numai nivelatoare și altele, ca — de exemplu — cea germană, ar fi catalitică — nu se poate susține cu argumente istorice, întrucît, în fond, ambele ne întîmpină din cuprinsul fiecărei literaturi străine.

Comparatismul burghez a tins să desprindă fenomenele literare comparabile, în cadrul influențelor, de baza lor istoric-națională, înclinînd sau situîndu-se direct pe un plan vădit cosmopolit. Van Tieghem însuși, deși acordă la sfîrșitul tratatului său importanța cuvenită factorului național, nu ezită să considere ca „un excelent principiu de a nu da, în mod sistematic, nici o atenție legăturilor naționale" (*op. cit.*, edit. a IV-a, p. 199). De asemenea, autorul subliniază pe larg sprijinul pe care diferitele forme ale cosmopolitismului — cele ale evului mediu, cele ale Renașterii, ale luminismului sau romantismului — l-au acordat constituirii literaturii comparate. Guyard, la rîndu-i, studiază în capitolul III al manualului său, în mod accentuat, „agenții cosmopolitismului literar". Școala americană, apoi, se mișcă și ea într-o atmosferă analogă, tinzînd spre o „literatură supranațională", care nu poate fi decît o expresie a cosmopolitismului.

E meritul concepţiei realiste a marxismului de a fi precizat conţinutul concret al conceptului de literatură comparată, în afară de orice concepţie cosmopolită.

Literaturii comparate îi revin, alături de literatura universală, misiuni de seamă, cu două obiective fundamentale : redactarea unui tablou general al raporturilor internaţionale dintre literaturi, ca expresie a unor concepţii umaniste de larg orizont istoric, închegînd o imagine unitară a spiritului creator în domeniul artei literare şi, concomitent, statornicirea prin comparaţie — ca metodă esenţială — a originalităţii fiecărei literaturi în parte.

Se înţelege că aplicarea literaturii comparate la literatura română ne afectează în gradul cel mai înalt şi e datoria comparatiştilor români să purceadă şi pe această cale.

ASUPRA STRUCTURALISMULUI ÎN CRITICA ȘI ISTORIA LITERARĂ [1]

PAUL CORNEA

I

Structuralismul constituie astăzi, fără îndoială, o direcție a cercetării contemporane în domeniul științelor umane care se bucură de un răsunet considerabil. În articolul de față nu ne propunem nici să-i dezvăluim rădăcinile, nici să-i analizăm legitimitatea, cu atît mai puțin să-i urmărim aplicarea în diverse domenii. De altfel, vastitatea teritoriului pe care-l îmbrățișează e atît de mare, mergînd de la psihologie (gestaltism, Merlau-Ponty) pînă la antropologie (Cl. Lévi-Strauss), de la lingvistică (L. Hjelmslev, R. Jakobson) la folcloristică (Vl. Propp), de la critica literară (Roland Barthes) la sociologie (L. Goldmann), pe de altă parte „variantele" teoriei sînt atît de contradictorii încît găsirea unui numitor comun e problematică, iar obligația specialistului onest e să se limiteze. În cele ce urmează, ne vom mărgini la unele probleme privind interpretarea structuralistă a literaturii, cu referire specială la teoria recentă a sociologului francez Lucien Goldmann. În ciuda laturilor discutabile, ea ne interesează mai ales prin efortul de a se înscrie în perimetrul gîndirii marxiste.

Cîteva precizări prealabile sînt însă necesare. În primul rînd, nu toți cei care utilizează termenul de „structură" sînt structuraliști, în înțelesul apartenenței la o „școală", cu o doctrină bine precizată. În al doilea rînd, ideea de a considera obiectele sub prisma structurii, deci a întregului, și nu a părților constitutive, are o lungă istorie. Ea coboară în timp pînă în antichitate și a fost întrevăzută sau sugerată de mulți gînditori, de la Aristot pînă la Hegel. Nouă e doar folosirea sistematică a conceptului și studierea consecventă a implicațiilor lui. În fine, neglijînd problemele de detaliu care-i separă pe cercetători, trebuie să ne oprim la o definiție, fie chiar aproximativă, a termenului. În accepția curentă, se înțelege prin structură o totalitate de elemente, posedînd inteligibilitate și o autonomie relativă, în care părțile sînt interdependente și funcțional legate de ansamblu. Structura ni se relevă ca o unitate indecompozabilă în momentul percepției sau al reprezentării : o intuim nemijlocit, fără a mai avea nevoie să trecem prin stadiul analizei sau al sintezei. Din ea

[1] Partea a doua a acestui articol a fost prezentată sub formă de comunicare la sesiunea generală științifică a Academiei Republicii Socialiste România (21 — 24 septembrie 1966).

REV. IST. TEORIE LIT., T. 16, NR. 2 P. 169—179. BUCUREȘTI, 1967

nu putem extrage fragmente fără a modifica întregul şi, invers, nu putem modifica întregul fără a nu afecta relaţiile reciproce ale părţilor. Structura este deci modalitatea organizării interne a obiectului, care imprimă ansamblului unitatea şi atribuie părţilor o valoare semnificativă. E ceea ce ne permite să recunoaştem o melodie chiar atunci cînd e transpusă în altă tonalitate şi să identificăm într-o poză de album „originalul", deşi n-am văzut niciodată personajul „model" în atitudinea pe care i-a impus-o fotograful. Precizăm că aceste exemple nu sînt riguroase ; rolul lor e de a facilita înţelegerea şi de a ne apropia de materia artei. Mai exact, de literatură, domeniu care ne oferă cazuri privilegiate de structuri.

A devenit banal astăzi să se vorbească de „universul" romanului sau al poemului. Nu numai criticul specializat, dar şi cititorul simplu percepe opera ca un ansamblu coerent, ca o organizare unitară a particularităţilor de fond şi formă, ca un sistem guvernat de legi proprii, de tipul organic şi nu mecanic. Tocmai de aceea conştiinţa estetică a timpului nostru repudiază analizele scolastice, care rup conţinutul de formă şi dezmembrează imaginea în idee şi expresie, după analogia sîmbure-înveliş. De peste tot se aud voci cerînd tratarea operei literare şi a componentelor ei pe baza unităţii indisolubile dintre fond şi formă. Dar se pare că e mai uşor de zis decît de făcut. Practica de a enumera ideile unui text şi de a inventaria apoi în paralel figurile de stil care-l „ilustrează" apare multora deplorabilă. Cum e însă posibil să depăşim această atitudine rudimentară în faţa operei literare, în aşa fel încît să ajungem la o viziune globală şi comprehensivă a esenţei ei, fără a cădea în impresionism — iată ce e mai puţin limpede şi, în orice caz, mai discutabil. Structuralismul încearcă să dea un răspuns acestei probleme. El îşi propune să elaboreze o metodă ştiinţifică de abordare a operelor literare, privite ca structuri, şi să le studieze în plenitudinea lor funcţională.

Un fapt izbitor e că o serie de critici şi istorici literari îi utilizează parţial procedeele, fără o conştiinţă explicită a adeziunii la un crez determinat. Lucrul acesta e posibil datorită elaborării insuficiente a teoriei, dar şi acelei rupturi, tradiţionale aproape, între cercetătorii „ştiinţifici" ai literaturii, de obicei universitari, şi „practicienii", de obicei jurnalişti, preocupaţi de analiza empirică a operelor şi suspectaţi de cei dintîi de arbitrar şi înclinare speculativă. De fapt, una dintre erorile cele mai dăunătoare ale structuraliştilor-teoreticieni e că acordă prea puţină atenţie studiului concret al literaturii, desfăşurat de critici, că nu depun eforturi de a le explora şi sintetiza rezultatele. Totuşi, uneori, prin simplă intuiţie, cîteodată — în cazuri mai rare — prin fericita împerechere a sensibilităţii şi pătrunderii analitice cu erudiţia filologică, se întîmplă ca istoricii literari şi criticii să ofere adevărate exemple de analiză „structurală", cam aşa cum făcea Mr. Jourdain proză — fără să ştie.

E oare Leo Spitzer un structuralist? Ar fi greu de spus. Cu toate acestea, subtilele sale interpretări literare sînt adesea mai edificatoare pentru „spiritul" structuralismului decît multe dintre consideraţiile abstracte ale doctrinarilor. După cum se ştie, Spitzer preconizează drept punct de plecare al exegezei critice opera însăşi, şi nu un punct de vedere aprioric, exterior acesteia. Critica trebuie să rămînă imanentă şi să procedeze, într-o primă etapă cel puţin, ca şi cum n-ar mai exista nimic în afara textului. Ipoteza e că spiritul autorului

constituie un fel de „sistem solar", în orbita căruia se mişcă, asemenea sateliţilor, limbajul, intriga, personajele şi toate celelalte componente ale literaturii. Acest principiu de coeziune internă formează „etymon"-ul operei, numitorul comun al tuturor laturilor ei, temeiul care le motivează şi le explică. Alcătuind un întreg bazat pe o sudură funcţională deplină, se înţelege că opera ni se poate dezvălui în esenţa ei, din orice punct. Condiţia e doar de a repera un detaliu judicios, în adevăr semnificativ. E tocmai ceea ce face Spitzer : pornind de la o banală deviere lingvistică de la uzul normal, el ajunge, din aproape în aproape, la o caracterizare exemplară a specificului autorului studiat, şi de-aci, prin recurenţe succesive, la încadrări stilistice naţionale şi de epocă istorică. Astfel, pe baza a două texte ocazionale ale lui Voltaire : epistola XXXIII şi un bilet către Mme. Necker, şi a ipostazierii unui amănunt, care ar putea trece lesne neobservat, criticul ajunge la o seducătoare aproximaţie a personalităţii literare a marelui luminist. Trăsăturile lui definitorii ar fi : flexibilitate şi conciziune sofisticată, rapidă trecere de la distanţă la intimitate, fuziunea limbii scrise şi vorbite, a expresiei emotive şi a duratei. Spre deosebire de Pascal, „Voltaire se serveşte de stil nu ca să-l conducă persuasiv pe om la Dumnezeu, ci ca să compenseze solitudinea interioară a omului fără Dumnezeu, dîndu-i cel puţin sensul triumfului său spiritual. Nu se serveşte de stil ca de un instrument de revelare a noii profunzimi a gîndirii problematice : Voltaire ne transportă în stratosfera minţii, la o înălţime care dizolvă problematica... „Timpul" lui Voltaire este rapiditatea, dimensiunea sa — înălţimea, legea sa — libertatea gravităţii. El înalţă intelectul omului nu la paradis, ci la cer"[2].

Nu ne vor reţine obiecţiile care se pot aduce metodei lui Spitzer, cunoscută şi sub denumirea *Motif und Wort* : că raporturile instituite între materialul lingvistic şi psihologie (sau ideologie) pleacă de la o supoziţie pe care încercăm s-o verificăm în limbă (deci siluind oarecum faptele) sau că e nesigură corespondenţa directă între anumite procedee de stil „şi o stare determinată de suflet". (Oare „stilul" nu poate fi obţinut, într-o serie de cazuri, prin asumarea deliberată a unei convenţii?) Urmărim aici doar să schiţăm principial modalitatea unui „structuralism" neafişat ca atare şi eretic, către care o mare personalitate critică poate fi condus prin propria-i experienţă de lectură şi interpretare a operelor (fără a mai vorbi de determinările generale ale epocii, de caracterul dezvoltării ştiinţelor în etapa contemporană etc.). De altfel, iată şi un text recent în care, în legătură cu o carte a lui R. A. Sayce (*Style in French Prose ; a Method of Analysis*), Spitzer se explică în termeni concişi asupra metodei sale de lucru : „În loc de a dispersa caracteristicile unui autor în diverse capitole, ne-am străduit să grupăm ceea ce am aflat în jurul unei observaţii ipotetice centrale, aceea pe care ne-a sugerat-o o singură frază a lui Bossuet, citată de d. Sayce : legătura între o anume formă lingvistică (cursa frazei spre neant) şi conţinutul baroc („desengaño"). Nu e vorba, bineînţeles, decît de un aspect, unul singur, al stilului lui Bossuet. Dar acest aspect e important dacă-l regăsim pretutindeni şi dacă structurează (în fr. „informe") gîndirea şi stilul"[3].

[2] Leo Spitzer, *Critica stilistica e storia del linguaggio*, Bari, 1954, p. 322.

[3] Hatzfeld H., Le Hir Yves, *Essai de bibliographie critique de stylistique française et romane (1955—1960)*, Paris, 1961.

Aproape de conceptele și procedeele structuraliștilor se situează și Helmut Hatzfeld. El susține că forma vizibilă a unei opere e o parte integrantă a formei psihologice interioare, aceasta din urmă reprezentînd „atitudinea" unui text (după expresia lui Wolfgang Kayser) și hotărînd valoarea estetică a formei exterioare. Distribuția și constelarea elementelor stilului, deci relațiile definitorii pentru structura unui text, constituie o expresie a „atitudinii" menționate. „Forma interioară concepută în acest sens e așadar principiul care dispune toate elementele „exterioare", legîndu-le mai mult sau mai puțin intim între ele, ca și de unitatea centrală"[4]. Iar analiza literară, în înțelesul francez de „explication de texte", devine descoperirea detaliilor stilistice importante și unice, care emană dintr-un motiv central și contribuie la înțelegerea unității artistice a operei.

Americanul B. Weinberg consideră că istoria literară reprezintă doar „momentul precritic", un fel de prolegomenă sau de propedeutică a analizei formale, ea nefiind în măsură să emită judecăți de valoare, deoarece nu dispune de criterii estetice. Forma ar fi „o totalitate de părți organizate după o ordine proprie operei însăși; cele două noțiuni, de ordine și de totalitate, sînt inseparabile în orice concepție a formei literare. Forma e în același timp un principiu de unitate și un principiu de ordine, care explică nu numai prezența și de ce-ul fiecărui element, ci și locul său, determinînd importanța relativă a fiecărui element și ierarhia tuturora"[5]. Reprezentînd sensul însuși al actului critic, analiza formală are totuși nevoie de o pregătire a terenului : numai prin plasarea operei în atmosfera intelectuală a epocii în care a fost creată, lectorul poate deveni „contemporan" cu autorul și deci capabil să-l înțeleagă și să-l guste. Relegînd în felul acesta istoria literară într-o poziție subalternă, de etapă „precritică", Weinberg procedează de fapt eclectic, încercînd să nu elimine cu desvîrșire din competiție factorii extrinseci operei: ambianța literară a momentului, starea de spirit, convențiile de gen etc., deși reiese clar că rolul lor e extra-estetic. Structuraliștii ortodocși nu acceptă însă nici o concesie. Ei au ca trăsătură comună refuzul istoriei. Ridicîndu-se împotriva pozitivismului și a tuturor tentativelor de explicație genetică, ei își asumă sarcina de a studia exclusiv relațiile funcționale din interiorul operei, substituind o dată pentru totdeauna întrebării : pentru ce ? întrebarea : cum ? Chiar și termenii sincronie-diacronie (care, după Barthes, alături de perechea semnificant-semnificat definesc modul „veritabil" de gîndire structuralist) sînt luați într-un înțeles care depășește accepția saussureiană, tinzînd la revizuirea noțiunii de istorie. Prin sincronie se acreditează o anumită „imobilizare" a timpului iar prin diacronie se urmărește reprezentarea procesului istoric „ca o pură succesiune de forme"[6].

Absolutizarea structurii, ca entitate autonomă și intemporală, se traduce în unele cazuri prin adoptarea pozițiilor fenomenologice. Astfel, Georg Lukacs, în opera sa din tinerețe, *Die Seele und die Formen* (Berlin, 1911), vorbește de tragedie, romantism, eseu etc. ca de niște structuri ideale, anistorice, exprimînd diverse tipuri de relație între sufletul omenesc

---

[4] Helmut Hatzfeld, *Initiation à l'explication de textes français*, München, 1957, p. 8.

[5] Bernhard Weinberg (Chicago) în *Stil- und Formprobleme in der Literatur, Vorträge des VII. Kongresses der Internationalen Vereinigung für moderne Sprachen und Literaturen*, Heidelberg, 1959, p. 78.

[6] Roland Barthes, *Essais critiques*, Paris, 1964, p. 213.

şi absolut. Pentru fiecare „formă" (structură) se încearcă o descriere exhaustivă, cu scopul de a-i pune în lumină particularităţile esenţiale, însă ca şi cum lumea ar fi pusă în paranteză şi natura tragediei sau a romantismului n-ar avea nici o legătură cu determinările concrete ale istoriei. Un caz şi mai extrem e al şcolii formaliste ruse din deceniul al treilea (Tomaşevski, Şklovski, Eichenbaum, Jakobson), care teoretizează studiul „literarităţii literaturii". Formaliştii ruşi nu tăgăduiesc *în principiu* dependenţa „seriei literare", dar preconizează *întîi* (şi de fapt lucrările lor nu depăşesc acest stadiu iniţial) degajarea legilor structurale, care fac din fiecare serie un ansamblu coerent. Pentru ei, conţinutul e un aspect al formei, căci realitatea se manifestă în operă ca „subiect", prin urmare e deja „construită", pusă în formă, anexată de o formă. Un roman e un sistem de funcţii literare şi trebuie studiat în mod autonom; orice paralelism instituit între un element izolat al acestui sistem şi cutare aspect corespunzător al realităţii extra-literare e iluzoriu, nereprezentînd altceva decît un alibi al scriitorului, care-şi disimulează caracterul estetic al actului său de creaţie; esenţa artei se reduce astfel la procedeu.

Fără a intra în dezbaterea critică detaliată a acestor poziţii — lucru care depăşeşte obiectul articolului de faţă — trebuie să subliniem totuşi că în problema atitudinii faţă de istorie stă, după noi, latura cea mai vulnerabilă a structuralismului. Atîta vreme cît studiul operei literare se reduce la o simplă analiză „imanentă", fără a privi dincolo de gard, spre „contextul" social şi intelectual, spre tradiţia de cultură în care opera respectivă se naşte şi spre publicul căreia se adresează, nu se pot obţine decît rezultate nesemnificative, uneori de-a dreptul eronate. Căci fiecare scriitor „face" literatură cu elemente pe care le împrumută societăţii: îşi toarnă inspiraţia în anume tipare moştenite sau reclamate de prezent, foloseşte limbajul epocii şi lucrează la temperatura ei de sensibilitate. Natura însăşi a „procedeelor" utilizate atîrnă de mediu, ca şi direcţia, nu numai tematică, dar şi propriu-zis estetică, a actului de creaţie.

Materialismul dialectic, care, după cum se ştie, susţine existenţa conexiunii universale, operează curent cu termenii de „sistem" şi „interacţiune". Dar a admite caracterul de sistem al unui fenomen oarecare al realităţii, înseamnă implicit că, *pe o anumită treaptă a cercetării*, sîntem obligaţi să-i luăm în considerare legăturile cu alte sisteme, pe care le integrează sau cărora le e subordonat. Căci nu există nici un obiect — şi literatura nu face excepţie — a cărui esenţă să nu fie influenţată de interdependenţa cu toate celelalte. „Pentru a cunoaşte într-adevăr un obiect, spunea Lenin, trebuie să cuprindem, să studiem toate laturile sale, toate legăturile şi „mijlocirile"... Cerinţa multilateralităţii ne fereşte de greşeli şi de anchilozare"[7]. Şi tot Lenin arăta că „procesul cunoaşterii se dezvoltă de la o formă de legătură şi de interdependenţă la alta, mai profundă, mai generală"[8].

Transformînd critica într-o investigaţie intemporală a unui microcosm autonom, o izolăm de disciplinele vecine (psihologie, sociologie, antropologie etc.) şi o rupem de viaţă. Or, literatura presupune forme şi structuri, dar ea este în acelaşi timp viziune despre lume şi conştiinţă existenţială. O critică redusă la criteriile interne de coerenţă ale ansam-

[7] V. I. Lenin, *Opere*, vol. 32, Bucureşti, 1956, p. 78—79.
[8] Idem, *ibidem*, vol. 38, Bucureşti, 1959, p. 216.

blului, care ignorează relațiile operei cu tipul de umanitate pe care-l exprimă (prin analogie, negație sau compensare), sterilizează arta și tinde să se constituie într-o nouă retorică.

Un alt punct discutabil privește posibilitatea „modelării". Pentru structuraliști opera nu e ilustrarea lui „eu vorbesc", ci expresia lui „se vorbește", „eul" nu mai e „autorul", ci doar „locul cuvîntului". Tendința e de a construi un *model* (Barthes zice „simulacru") care să evidențieze funcționarea structurii, îndepărtînd orice apriorism subiectiv. „Structuralismul — spune Lévi-Strauss — extrage faptele din experiență și le transportă în laborator. Aici, se străduiește să le reprezinte sub formă de modele, luînd totdeauna în considerație nu termenii, ci relațiile între termeni". În ultimă instanță „modelele" ar trebui să rezide într-o combinație de figuri și semne operatorii, un fel de algebră, care să permită deplina desprindere a semnificațiilor. Se pune însă întrebarea: oare o operă literară e epuizată în mod univoc de ființa sa lingvistică, iar semnificația ei se reduce la funcționarea sistemului? E oare posibil de a construi „modele" în literatură, unde nu avem de-a face cu tipuri de vorbire și forme gramaticalizate, ci cu unicate ireductibile și un coeficient de ambiguitate indeterminabil? [9]

În fine, cel puțin pînă în prezent, structuraliștii au obținut rezultate remarcabile în lingvistică și antropologie, dar n-au elaborat încă principiile analizei operei literare. Un Vladimir Propp a reușit — ce-i drept — să dea o subtilă cercetare morfologică a epicei populare însă făcînd abstracție de criteriul estetic și profitînd de faptul că în folclor numărul funcțiunilor îndeplinite de personaje e uimitor de mic în raport cu numărul de personaje, că deci situațiile se repetă, eroii purtînd alte nume[10]. Aplicarea propriu-zisă a structuralismului la opera literară e însă dezamăgitoare. Cînd citim o exegeză ca aceea a lui Lévi-Strauss și R. Jakobson asupra sonetului lui Baudelaire, *Les chats*, sîntem îndreptățiți să ne întrebăm dacă valoarea ei stă în meritul intrinsec al metodei sau în subtilitatea și talentul autorilor? În genere, structuraliștii se mărginesc la analize „microscopice" (de obicei poezii) și teoretizează mult despre cum *ar trebui făcut* dar dau puține *exemple de cum se face*. Lucrul acesta se observă chiar la Barthes, agresiv și radical în discuțiile de metodologie, dar precar în analizele practice.

Sesizînd tocmai această unilateralitate a diverselor teorii structuraliste, care se refugiază într-o analiză pur morfologică, o serie de cercetători manifestă, în vremea din urmă, tendința, fie sub influența marxismului, fie sub imperiul unei experiențe practice nemijlocite, de a încadra metodologia structuralistă într-o perspectivă dialectică. Pe linia aceasta se situează cîteva din lucrările eminentului antropolog francez Cl. Lévi-Strauss.

La noi, poate fi citată valoroasa carte a Tatianei Slama-Cazacu, *Limbaj și context* (București, 1959), solid informată și bogată în sugestii. Aceluiași domeniu de preocupări îi aparține și opera sociologului Lucien Goldmann, de care ne vom ocupa în cele ce urmează.

[9] Cu referire la posibilitatea „formalizării" operei literare e în curs o discuție în presa de specialitate sovietică. Un punct de vedere „optimist" a exprimat I. Rezvin, *О целях структурного изучения художественного творчества*, „Вопросы литературы", 1965, nr. 6. „Sceptic", se manifestă V. Kojinov, *Возможна ли структурная поэтика?* ibidem.

[10] Cl. Lévi-Strauss, *La structure et la forme. Réflexions sur un ouvrage de Vladimir Propp*, „Cahiers de l'Institut de science économiqué appliquée", seria M., nr. 7, martie 1960.

II

Într-o serie de studii şi în trei cărţi[11], care au stîrnit vîlvă deşi n-au avut darul să convingă pe toată lumea, Goldmann a propus temeiurile unei metode de interpretare a literaturii, fondată pe teoria structurilor, dar amendată prin utilizarea dialecticii marxiste. El şi-a denumit metoda „structuralism genetic", ceea ce constituie o aproximare a genului proxim mai puţin a diferenţei specifice. Căci — după cum observa, de altfel, şi autorul noii teorii — o critică bazată pe materialismul istoric e tot un structuralism genetic, ca şi una bazată pe psihanaliză, de vreme ce ambele vor să insereze operele literare fie în structuri colective, fie în structura individuală a unei biografii.

Înainte de a trece la examenul concepţiilor omului de ştiinţă francez, ţinem să precizăm că în stadiul actual ele nu dau răspuns la toate problemele şi că prezintă destule puncte labile. Dar interesează mai puţin faptul că nu ni se oferă soluţii, cît acela că ni se sugerează ipoteze ingenioase. E cert că în dezbaterea, acum la ordinea zilei, între partizanii celor două mari curente din istoria literară, caracterizate de Wellek şi Warren în cunoscuta *Theory of Literature*, drept „extrinsece" (privind geneza operelor) şi „intrinsece" (privind analiza structurii lor lăuntrice), noua teorie aduce o contribuţie preţioasă (şi cu cît mai preţioasă, cu atît mai discutabilă !). Ea încearcă, în adevăr, să găsească o sinteză între cele două direcţii, să fructifice achiziţiile recente ale stilisticii şi structuralismului în cadrul general al metodologiei marxiste. O asemenea încercare temerară merită atenţie, chiar dacă, din anume puncte de vedere, e insuficientă şi chiar dacă nu ne stîmpără foamea de certitudine.

Goldmann porneşte de la constatarea că orice comportare omenească e o încercare de a da un răspuns *semnificativ* unei situaţii concrete, scopul fiind de a se ajunge la un echilibru între subiect şi lumea înconjurătoare. Echilibrul acesta e însă precar şi provizoriu, deoarece punerea în acord a structurii mentale a subiectului cu mediul ambiant creează premisele transformării mediului. Însă transformarea face vechiul echilibru ineficient şi naşte tendinţa stabilirii unei noi concordanţe, care, la rîndu-i, va fi depăşită.

Faptele umane se prezintă deci ca procese bivalente : pe de o parte, *destructurarea* elementelor aparţinînd vechilor structuri ; pe de altă parte, *structurarea* de totalităţi noi, apte să producă stări de echilibru provizoriu între exigenţele schimbate ale oamenilor şi realitatea înconjurătoare.

Dar operele literare, artistice sau filozofice au statutul oricăror fapte omeneşti. Ele sînt totalităţi dotate cu sens, elaborate pe baza unor relaţii funcţionale, în care părţile şi ansamblul se condiţionează reciproc. A studia o operă de creaţie înseamnează a-i înţelege mecanismul şi a-i lămuri geneza. Trebuie deci săvîrşite două operaţii, în fapt deosebite, în realitate aspecte ale aceluiaşi proces unitar : *comprehensiunea*, constînd în descrierea legăturilor esenţiale, a căror devenire formează structura, şi *explicarea*, constînd în inserţia structurii pe care o cercetăm în alte

[11] Lucien Goldmann, *Sciences humaines et philosophiques* (P. U. F., 1952) ; *Le dieu caché. Etude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine* (N. R. F., 1955), *Sociologie du roman* (Gallimard), 1964.

structuri mai vaste, supraordonate. Luînd ca exemplu teatrul istoric al lui Delavrancea, momentul comprehensiunii l-ar reprezenta analiza principalelor elemente constitutive și a relației lor reciproce, semnificative, în schimb, explicarea ar rezida în înglobarea celor trei piese, *Apus de soare*, *Viforul* și *Luceafărul*, în structura mai amplă a întregii opere, apoi a acesteia în structura și mai complexă a biografiei ș.a.m.d. A explica înseamnă deci a include lucrarea studiată în descripția unui proces de structurare dinamică, alcătuit din trepte tot mai cuprinzătoare.

Problema practică a cercetătorului e de a ști care sînt structurile care integrează în mod organic opera literară. Răspunsul clasic în această privință, acela la care se opresc empiriștii și adepții psihanalizei, e că autorul fiind veritabilul „subiect" al creației, opera trebuie raportată la el, la biografia și psihologia sa. Dar — și aici sîntem de acord cu Goldmann — niciodată noi nu putem năzui să cunoaștem exhaustiv viața unui scriitor, dispozițiile lui sufletești, relațiile lui curente cu mediul social. Oricîtă erudiție și rigoare s-ar depune în asemenea cercetări, e imposibil să formulăm legătura cauzală strictă dintre individul creator și operă. Totdeauna vor rămîne episoade, motive sau expresii care vor părea accidentale, din pricina lipsei unor verigi faptice. Mai mult decît atît, adăugăm noi. O anumită indeterminare e inerentă, dat fiindcă un act de creație nu e legat de cauza sa printr-un raport de necesitate, ci printr-unul de posibilitate. Rezultă, așadar, că biografia, deși lămurește numeroase puncte de detaliu, nu e capabilă să integreze deplin conținutul și forma operei literare. Trebuie să recurgem la o altă structură globală, a cărei influență să fie determinantă și a cărei alcătuire să poată fi mai complet pusă în lumină. Aceasta e conștiința colectivă a unei grupări sociale determinate.

La prima privire, lucru pare paradoxal. Raporturile dintre grupul social și operă nu sînt oare cu mult mai greu de degajat decît acelea dintre scriitor și operă? Nu — răspunde cercetătorul francez. Complexitatea psihologică a indivizilor atîrnă tocmai de faptul că ei aparțin în același timp unor grupări sociale diferite (familie, profesie, generație, națiune, clasă etc.) și că fiecare dintre acestea acționează asupra conștiinței lor, contribuind astfel la nașterea unei structuri personale extrem de eterogene, în aparență imposibil de redus la un numitor comun. În schimb, pe măsură ce studiem un număr suficient de mare de indivizi dintr-un același „grup", elementele psihologice rezultînd din apartenența simultană la „celelalte" se anulează reciproc. Astfel, cu cît gradul de generalitate este mai mare, cu atît ne vom găsi în fața unor structuri mai simple și mai coerente. Un exemplu elementar, menit doar să sugereze fenomenul, ar fi următorul: e cu neputință să pronosticăm dacă Ion, Mihai sau Petre se vor căsători, vor fi admiși în universitate sau vor muri în anul care urmează. Totuși se poate prevedea, cu o infimă marjă de eroare, cîte căsătorii, cîte promovări la examenul de admitere și cîte decese vor avea loc în țara noastră, în cursul anului 1967.

Asupra naturii raporturilor dintre grupul social și scriitor, teoria structuralismului genetic aduce un punct de vedere realmente nou, căci, la drept vorbind, tezele expuse pînă acum nu constituie decît o explicitare, în limbaj modern, a poziției marxiste clasice. De obicei, cercetătorii marxiști, ca și cei nemarxiști, din școala istorico-literară a lui Lanson sau a sociologiei culturii lui Weber și Mannheim, postulau că legă-

turile dintre opera de creaţie şi colectivitate se instituie pe planul *conţinutului*. Societatea se reflectă în literatură, iar cîtimea şi modalitatea acestei reflectări se poate evalua prin analiza subiectului, a personajelor, a ideilor etc. Dar, după Goldmann, un scriitor reproduce numai aspectul empiric imediat al realităţii care-l înconjoară şi nu preia niciodată în mod sistematic şi în totalitate elementele de conţinut ale conştiinţei colective. De unde concluzia că studiul orientat spre depistarea corespondenţelor de conţinut scapă totalmente din vedere unitatea operei şi caracterul ei specific literar. Pe de altă parte, e simptomatic faptul că oglindirea aspectului imediat al realităţii sociale şi al conştiinţei colective e cu atît mai frecventă cu cît scriitorul dispune de mai puţină forţă creatoare şi se mulţumeşte să transcrie, nu să transpună. Tocmai de aceea istoriografia literară preocupată de elucidarea paralelismelor de conţinut are adesea un caracter anecdotic şi se dovedeşte eficace mai ales cînd operează pe lucrări de nivel mediu sau cînd studiază curente literare, dar îşi pierde din interes de îndată ce abordează marile creaţii.

Ipoteza fundamentală a noii teorii e că relaţia „grup" — operă se situează în planul omologiei dintre structura mentală a „grupului" şi universul structurat al operei. Structura mentală nu trebuie înţeleasă ca o formă stabilă şi riguros definită; ea se manifestă ca o tendinţă, mai mult sau mai puţin riguroasă, spre coerenţa unei viziuni despre lume; în realitate, există doar elementele ei constitutive, pe care marele scriitor le reuneşte şi le structurează în procesul de elaborare al operei. Aceasta devine deci finalizarea, la un înalt nivel de coerenţă, a categoriilor mentale proprii unui grup social determinat. Diferenţa dintre teoria clasică şi structuralismul genetic apare deci limpede. Cea dintîi vede în operă o *reflectare* a conştiinţei colective, cel de-al doilea vede în ea un *element constitutiv* al conştiinţei colective, şi anume unul dintre cele mai importante, întrucît permite membrilor grupului social să se înţeleagă pe ei înşişi, să descopere semnificaţia obiectivă a gîndurilor, sentimentelor şi acţiunilor lor.

Un ultim punct important: dacă orice „grup" social (în înţelesul de reţea complexă de relaţii interindividuale) exercită influenţă asupra conştiinţei, afectivităţii şi comportamentului membrilor săi, decisivă în domeniul cultural e numai influenţa acelor grupări care pot determina o viziune globală asupra lumii. Or, acestea sînt clasele. Celelalte (naţiunea, generaţia, familia etc.) explică, eventual, după Goldmann, laturi periferice ale operei, niciodată esenţa ei.

Fără a mai intra în alte amănunte, vom schiţa aplicarea metodei pe unul din exemplele concrete propuse de Goldmann însuşi: evoluţia romanului modern. Primul pas îl constituie delimitarea unui grup de fapte empirice constituind o totalitate relativă. În cazul dat, lucrul e simplu: e vorba de specia romanului, în ipostaza sa clasică, de la, să spunem, Cervantes la Zola. Urmează descrierea conceptului de roman ca structură semnificativă (şi aici, după noi, e evidentă influenţa fenomenologiei). Romanul implică opoziţia dintre individ şi societate, dar nu o opoziţie absolută, căci atunci ar fi vorba de tragedie, nici derizorie, căci atunci ar fi vorba de epopee. Caracteristic e că între erou şi lume există, pe de o parte, o comunitate, care-şi are rădăcina în degradarea lor în raport cu valorile autentice, pe de altă parte, un antagonism, în

măsura în care eroul rămîne totuși atașat, fie chiar indirect și problematic, de un ideal. În toate cazurile, romanul e istoria unei căutări de valori absolute, într-un mod inautentic și degradat, căutare sortită eșecului. Tipurile sale le determină „aventura eroului" : acesta e sau idealistul abstract, cu o conștiință prea strîmtă pentru complexitatea lumii (*Don Quijote*, *Le rouge et le noir*), sau personajul pasiv al cărui suflet e prea larg ca să se adapteze lumii (*Education sentimentale*), sau individul capabil de o renunțare conștientă, nici resemnată, nici dezesperată (*Wilhelm Meister*). Așadar, între epopee, care exprimă adecvarea sufletului și a lumii, a interiorului și a exteriorului, universul în care răspunsurile există înainte de a fi fost formulate întrebările, unde semnificația e implicită în fiecare aspect al vieții și cere să fie numai enunțată, nu descoperită, și tragedie, forma literară a solitudinii și a negației oricărei vieți, romanul e forma dialectică a epicului, forma solitudinii în comunitate, a speranței fără viitor, a prezenței în absență.

Demersul care urmează, integrarea într-o structură globală, constituie problema cea mai delicată și ne aduce o rezolvare surprinzătoare : autorul francez constată că nu există nici un grup social a cărui structură mentală, prin transpoziție imaginativă, să ne poată explica plauzibil imensa varietate a genului. Dimpotrivă, experiența pare a dovedi că romanul reprezintă o căutare de valori, pe care nici o clasă nu o apără în mod particular și pe care viața economică tinde s-o facă implicită la toți membrii societății. Atunci, care e „structura-mamă" ? Însăși economia, viața cotidiană în societatea individualistă, născută din producția pentru piață. Între structura romanului și structura societății capitaliste de tip premonopolist ar exista o omologie deplină.

După cum se știe, Marx a arătat într-o analiză celebră că specificul societății care produce pentru piață constă în transformarea valorii de întrebuințare a obiectelor într-o realitate implicită, oamenii ghidîndu-se (și într-o măsură mereu crescîndă) după valoarea de schimb, valoare pur cantitativă și deci omenește degradată. O serie de elemente fundamentale ale vieții spirituale, constituind valori transindividuale — credința, morala, frumosul — dispare din conștiință, transferîndu-se asupra unei noi proprietăți a lucrurilor : prețul. Acest fenomen, al fetișismului mărfii sau al „reificării", și-ar avea similitudinea, după Goldmann, în structura semnificativă a romanului, căci și aci dăm peste valori implicite, un progres al degradării, opoziția dintre individ și lume, anihilarea spiritualului printr-o mediatizare treptată. Aplicînd într-un fel principiul „post hoc, ergo propter hoc", el sfîrșește prin a stabili un raport de determinare cauzală direct și univoc, între economia de liberă concurență și evoluția romanului.

Mai mult decît atît. O dată cu înlocuirea economiei liberale și trecerea la faza monopolistă a capitalismului, se poate urmări o transformare paralelă a romanului, în sensul disoluției continue și pînă la urmă a dispariției personajului individual, a eroului. Într-o perioadă inițială asistăm la substituirea biografiei prin valori comunitare : instituții, familie, clasă, revoluție (Faulkner, Hemingway, Malraux). Într-o a doua perioadă care începe cu Kafka și Joyce, se constată abandonarea oricărei încercări de a mai înlocui biografia și eroul problematic printr-o altă realitate : acum, pe măsura „reificării" din viața socială, se scrie romanul absenței

subiectului, al nonexistenţei oricărei căutări care progresează. Dacă Musil, Sartre, Camus şi, in extremis, Nathalie Sarraute distrug unitatea psihologică a personajului şi-l pulverizează, Robbe-Grillet ilustrează apariţia unui univers autonom de obiecte, avîndu-şi propria structură şi propriile-i legi. Rezultă de aci că, în fond, şcoala „noului roman" n-ar constitui o experienţă pur formală, ci o încercare ascuţit „realistă", în sensul că adepţii ei încearcă să descrie adecvat realitatea socială „reificată", a lumii capitaliste de astăzi, lume profund deosebită de aceea în care trăiau clasicii.

Ne oprim aici. Deşi nu e locul să întreprindem o analiză detaliată a concepţiilor expuse, vom formula totuşi, succint, trei obiecţii:

1. Prin conceptul de „structură semnificativă", care, în ciuda terminologiei („semnificaţia" aminteşte de Dilthey, iar „structura" de Husserl) e de fapt traducerea ideii marxiste de esenţă sau de totalitate, L. Goldmann încearcă să eludeze deosebirea dintre judecata de existenţă şi judecata de valoare. Dar cele două momente: comprehensiunea şi explicaţia — admiţînd — ceea ce credem — că permit formularea unui raport inteligibil între operă şi „grupul" social, nu integrează totuşi aprecierea estetică. Simpla descriere a esenţei unei opere şi înglobarea ei într-o structură supraordonată ne elucidează geneza şi organizarea lăuntrică a operei, nu şi valoarea ei. Căci, în ultimă instanţă, criteriul coerenţei, care decide asupra procesului de structurare, e logic, nu estetic.

2. Ni se pare iarăşi că în clasificarea „grupărilor" sociale care favorizează, în mod hotărîtor, creaţia culturală, savantul francez neglijează importanţa *naţiunii*. Afirmaţia că aceasta ar juca numai un rol periferic e arbitrară şi, în orice caz, lipsită de istoricitate. Căci există naţiuni şi naţiuni, pe diferite trepte de dezvoltare, mai omogene sau mai eterogene, mai izolate de procesul unificator al civilizaţiei sau mai integrate acestuia. Şi oare poezia populară nu constituie o dovadă că activitatea spirituală a naţiunii tinde şi ea, ca şi aceea a clasei, spre formarea unei viziuni globale asupra universului?

3. În fine, privind analiza romanului modern, ne întrebăm dacă analogia dintre dezvoltarea acestuia şi fenomenul „reificării" nu reprezintă mai degrabă o juxtapunere ingenioasă de fapte asemănătoare decît realmente o explicaţie. Conceptul de roman de la care porneşte Goldmann e, în adevăr, o structură semnificativă, dar parţială, răspunzînd numai *anumitor* direcţii şi ramificaţii ale genului. Unde se încadrează, de pildă, Balzac? Cît despre „noul roman", cu toate meritele lui, el constituie, deocamdată, o simplă „bisericuţă" literară, departe de a domina proza franceză, cu atît mai puţin literatura narativă a Occidentului. Şi atunci se pune legitim întrebarea dacă un fenomen de extensiune limitată poate fi dătător de măsură pentru o realitate infinit mai bogată şi mai nuanţată. Pe de altă parte, de ce în Statele Unite, unde concentraţia capitalului e maximă, criza romanului, deşi e tot o criză a valorilor burgheze, se manifestă totuşi în forme specifice, mult deosebite de cele din Franţa? Şi oare conştiinţa colectivă, exprimată nemijlocit prin preferinţele publicului cititor, e un factor complet neglijabil în determinarea creaţiei epice actuale?

Încheiem cu aceste semne de întrebare, precizînd că teoria structuralismului genetic a lui L. Goldmann se află într-un stadiu experimental şi că ultimul cuvînt al autorului încă n-a fost spus. Să sperăm că el va contribui la eliminarea rezervelor critice şi nu la sporirea lor.

DESPRE „FAMILIA" ŞI DESPRE EMINESCU *

VICTOR EFTIMIU

În ultimul pătrar al anului care s-a încheiat, am avut două importante comemorări : cele trei sferturi de veac împlinite de la moartea lui Vasile Alecsandri şi o sută de ani de cînd, la Budapesta, a apărut primul număr din revista „Familia", scoasă de un tînăr intelectual ardelean, Iosif Vulcan, revistă strămutată apoi la Oradea, unde a fost cîteva decenii hrana sufletească a românilor transilvăneni.

Iată că după o sută de ani foaia aceasta reapare sub îngrijirea unor tineri şi talentaţi publicişti bihoreni şi cu sprijinul statului.

O serie intermediară a „Familiei" a mai apărut la Oradea, între cele două războaie, din iniţiativa acelui macedonean de treabă care a fost Mihail Samarineanu. Băiat sărac, nesprijinit de nimeni, bietul Samarineanu a trebuit să renunţe la visul său de a aprinde şi menţine făclia unor publicaţii româneşti în acel frumos oraş de graniţă, cetate veche, cu mari tradiţii culturale.

★

La înălţătoarele serbări care au ţinut trei zile la Oradea, cu prilejul reapariţiei „Familiei", în numele Academiei Republicii Socialiste România, am adus salutul meu memoriei marelui animator cultural Iosif Vulcan, şi el fost membru al Academiei Române.

„Familia" s-a bucurat de colaborarea celor mai de seamă scriitori ai ţării, de la moldovenii Vasile Alecsandri şi Mihail Eminescu, pînă la muntenii I. L. Caragiale, Alexandru Macedonski, Alexandru Vlahuţă şi pînă la falanga poeţilor şi prozatorilor transilvăneni, urmaşi ai marilor cărturari care au proclamat şi au susţinut, în vremuri vitrege, latinitatea acestui popor.

Ardeleanul Iosif Vulcan a avut viziunea unităţii naţionale a românilor, a militat pentru ea, a ţinut în permanenţă legătura cu Bucureştii, fiind la curent şi cu mişcarea intelectuală şi civilizatoare a întregii Europe.

Revista „Familia" a adăpostit toate forţele creatoare de literatură ale neamului românesc, dînd precădere publiciştilor ardeleni, începînd cu ctitorul prozei noastre realiste Ion Slavici, cu poetul ţărănimii George

* Cu prilejul aniversării „Familiei" în 1966.

REV. IST. TEORIE LIT., T. 16, NR. 2, P. 181–194, BUCUREŞTI, 1967

Coşbuc, cu Ştefan Octavian Iosif, cu Octavian Goga, cu Ion Agîrbiceanu, cu Zaharia Bîrsan, cu Emil Isac şi atîţia alţii, al căror nume e venerat pretutindeni.

Iosif Vulcan a fost un enciclopedist. Toate problemele legate de umanism, de răspîndirea ideilor generoase, de progres, de stimă şi iubire între popoare, de ridicare a maselor, de revendicări ale femeii nu i-au fost străine.

„Familia" a cuprins în paginile ei nu numai coloane de literatură, ci şi informaţii şi sfaturi pentru toţi, a fost un îndreptar al vieţii de toate zilele a cititorilor, un cămin radios, la flacăra şi razele căruia s-au încălzit, s-au luminat şi s-au bucurat generaţii întregi.

Iosif Vulcan e viu în inimile noastre nu numai prin actualizarea lui cu prilejul reapariţiei revistei „Familia"; dar e mai actual ca oricînd prin sentimentele şi ideile pe care le-a propagat atîta vreme. Apostol al gîndului şi al cuvîntului, patriot fără şovinism, lampadofor al culturii şi, în acelaşi timp, european plin de respect şi de iubire pentru cultura altor popoare, în primul rînd pentru spiritualitatea prietenilor noştri maghiari, din literatura cărora a tradus, ca şi Octavian Goga, valoroase lucrări. Tradiţionalist şi democrat progresist, fondatorul „Familiei" a anticipat epoca noastră, şi prin sentimentele şi ideile lui ne dă dreptul să-l scoatem din cadrul prăfuit al istoriei şi să-l salutăm cu toată veneraţia.

Prin lunga şi rodnica lui activitate, Iosif Vulcan a fost, mai presus de toate, un slujitor devotat al înaltei doamne, limba românească.

Se cuvine să aducem salutul şi mulţumirile noastre şi amintirii macedoneanului Niculaie Jiga, cel care, asemenea atîtor oameni veniţi de la Pind, s-a statornicit în frumoasa Transilvanie şi şi-a pus averea la dispoziţia culturii naţionale. Numele lui Niculaie Jiga poate sta cu cinste alături de al lui Andrei Şaguna, al lui Gojdu, al lui Dumba, şi e păcat că strada din Oradea care-i purta numele a devenit strada Castanilor.

Cu banii lui a apărut şi a menţinut „Familia", după cum averea uriaşă a lui Gojdu a întreţinut la Budapesta, ani mulţi, atîţia tineri români care au constituit, mai tîrziu, elita intelectuală a Transilvaniei.

Printre atîtea alte merite, Iosif Vulcan îl are şi pe acela de a fi publicat primele poezii ale lui Mihai Eminescu, cînd adolescentul necunoscut Mihail Eminovici a trimis revistei „Familia" una dintre primele sale poezii.

Iosif Vulcan a şters cuvîntul E m i n o v i c i din semnătura debutantului şi l-a înlocuit cu E m i n e s c u. Şi Eminescu a rămas. Pe drept cuvînt s-a spus că Iosif Vulcan e „naşul luceafărului poeziei româneşti". Dar omul care a contribuit cel mai mult la afirmarea genialului poet a fost profesorul şi criticul Titu Maiorescu, conducătorul revistei ieşene „Convorbiri literare". Titu Maiorescu a avut curajul să afirme că tînărul începător este, alături de Vasile Alecsandri, fruntaşul liricii româneşti. Încărcat de glorie, cu o vastă operă literară şi activitate patriotică, Vasile Alecsandri era cel mai de seamă reprezentant al intelectualităţii româneşti. A fi alăturat acestui patriah al scrisului era, pentru un scriitor care abia începea, consacrarea. E drept că Titu Maiorescu a elogiat, cam în aceiaşi termeni şi pe un scriitor de care nu se mai vorbeşte, anume Bodnărescu. Dar acestui Bodnărescu i-a închinat Eminescu însuşi ode.

În seceta de talente literare ale epocii era oarecum firesc ca un Samson Bodnărescu să capete aceleaşi galoane cu genialul Mihai.

Cu Bodnărescu, animatorul „Junimii" şi al „Convorbirilor literare" s-a înşelat. Nu e vina lui. E vina gustului literar al epocii. Îi rămîne gloria de a fi vestit un răsărit triumfal, de a-i fi tipărit lui Eminescu poemele în importanta revistă de la Iaşi, apoi de a-i fi editat primul volum de *Poezii*.

În zilele noastre, după Ilarie Chendi şi G. Ibrăileanu, eminenţii istoriografi literari şi critici, academicianul Perpessicius şi regretatul Călinescu au contribuit în cea mai largă măsură la cunoaşterea, înţelegerea şi popularizarea operei bardului stins din viaţă prea devreme şi care, de-ar mai fi trăit încă douăzeci de ani măcar, ne-ar fi dăruit, poate, romane şi piese de teatru egale ca valoare magnificelor sale poeme; ar fi scris poeme noi, care ar fi întrecut propriile sale capodopere : oare nu se vădeşte că din an în an scrisul lui Eminescu cîştiga în siguranţă, în adîncime şi strălucire, într-o măiestrie a formei care mergea spre desăvîrşire?

A murit la vîrsta lui Rafael, Mozart şi Puşkin, sub patruzeci de ani.

De-ar fi trăit măcar cît Vasile Alecsandri, dacă nu cît Goethe, Victor Hugo şi Tolstoi, bardul nostru ar fi devenit un colos al literaturii universale, dacă nu prin intraductibila muzicalitate a versului său — transpuşi în alt idiom, poeţii devin fluturi de pe aripile cărora s-a şters polenul multicolor —, dar prin conţinutul bogat, prin înălţimea cugetării sale, prin abundenţa imaginilor surprinzătoare, prin inefabila poezie ce înveleşte într-un zaimf celest întreaga lui creaţie literară.

Să fie oare această stingere timpurie blestemul care fulgeră existenţa unor personalităţi excepţionale? Avară şi necruţătoare, natura nu se îndură să dea prea mult unui Eminescu, Puşkin, Mozart, Rafael.

I-a secerat în tinereţea bărbăţiei, ca să păstreze şi pentru alţii excepţionalele ei daruri.

Să apere, oare, această natură, pe artistul genial — poet, muzicant, pictor, statuar — de slăbiciunile, de erorile, de epuizarea firească pe care o aduce bătrîneţea?

Dacă unii au mers progresînd şi atingînd apogeul după trei sferturi de veac de existenţă — este, mai ales, cazul artiştilor plastici —, n-au fost puţini nici aceia care, trecuţi de cincizeci de ani, au pălit şi n-au mai dat lucrări valabile, la înălţimea celor elaborate în tinereţe.

Cine-ar putea răspunde la aceste tulburătoare întrebări?

Şi cum ne-am putea feri de asemenea melancolice meditaţii cînd e vorba de un mare poet melancolic, ale cărui meditaţii, întrebări şi filozofice nedumeriri îi străbat opera ca o obsesie, ca o incantaţiune?

S-a scris atît de mult despre Eminescu, şi totuşi mai este mult de scris.

Opera lui e bine cunoscută. Sub regimul puterii populare a fost tipărită în numeroase ediţii.

*

Eminescu n-a umblat după originalitate. Ea a venit la el. S-a născut cu ea. Un respectabil scriitor francez, Paul Valéry, a spus că omul onest nu aleargă după originalitate. Socotesc că marii creatori care aveau şi au ceva de spus o spuneau şi o spun cu simplicitate, fără preocuparea de a-şi uimi cititorul, de a-l umbri, de-a arăta cît sînt ei de noi şi de neaşteptaţi.

N-au practicat scamatoria literară. Nu s-au gîndit ce loc vor ocupa în ierarhia scrisului, cum să-şi administreze numele şi renumele, cum să se deosebească de alt confrate, cum să-l întreacă, să-l întunece, ca să rămînă el „cel mai"...

Cei binecuvîntaţi de muze — şi printre aceştia a fost Mihai al nostru — şi-au împlinit chemarea fără conştiinţa unui sacerdoţiu, a unui loc predestinat în antologie, în rafturile bibliotecilor, în enciclopedii.

Literatura, aşa cum o înţeleg unii, este un sistem de a tulbura apele, de a-ţi năuci lectorul prin îndrăzneli de sintaxă şi prin evitarea cuvîntului adecvat, prin scrîntiri de ritm, prin rime care nu se potrivesc (pare-se că asonanţele sînt mai prestigioase, mai savante decît rima plină), prin abstracţii, prin desconsiderarea lectorului, prin punerea lui în inferioritate, ca şi cum acest lector ar fi un agramat, nepregătit să guste frumuseţea nudă, fără zorzoane, un individ lipsit de gust, de sensibilitate şi de inteligenţă.

Mulţi cititori, terorizaţi de pleiada unor critici care scriu cu toţii la fel, de nu poţi să-i deosebeşti unul de altul, nu poţi să-i identifici, au căzut în cursă.

Mulţi cititori se fac că înţeleg, ca să nu se spună că au rămas în urmă.

A ieşit o vorbă : artistul superior nu se coboară la vulg, el trebuie să ridice masele pînă la el. De aici, atîtea lucrări pretenţioase care au căzut ca un pietroi în baltă, fără nici un răsunet în inima celor mulţi, atîtea lucrări ratate, inutile. Recunoaşterea platonică a esteţilor consolează, poate, pe aceşti olimpieni de lipsa lor de ecou, de lipsa adeziunii maselor.

Se mulţumesc cu o gloriolă de cenaclu, beneficiază de anumite conjuncturi. Ei nu fac concesii oamenilor, fac concesii numai zeilor.

Eminescu e captivant prin măiestria cu care a unit bogăţia lui de gînduri, sentimente şi imagini, cu o formă savantă, plină de armonie, cu o expresie limpede, perfect meşteşugită în ofranda înţelegerii generale.

Nu se-ntreabă nimeni ce-o fi vrut să spună Eminescu în cutare strofă, nu obligă pe nimeni Eminescu să consulte o cărturăreasă sau o cititoare în cafea, care să-i explice anumite cimilituri.

★

Aş dori ca aceste rînduri să nu fie interpretate ca un elogiu al platitudinii. Departe de mine acest gînd. Socotesc că forma clasică presupune un maximum de claritate şi un minimum de platitudine. Să practicăm evitarea cuvîntului care-ţi vine la îndemînă, cuvîntul uzat, ofilit şi care nu mai trezeşte nici o aromă.

Un sentiment etern, sentimente încercate de noi de milenii, repetate la infinit, vor cîştiga în noutate şi intensitate dacă, în loc de a fi afirmate plat, vor fi sugerate numai.

Dar toate acestea, într-o tonalitate care nu cere eforturi penibile, eforturi care, pînă la urmă, duc la neînţelegere şi confuzie.

Confuzia şi neînţelegerea domnesc chiar în rîndul heralzilor acestui gen pe care, pe vremuri, l-am numit „genul genial".

I-am văzut interpretînd în tot felul de chipuri şi de ticuri aceeaşi poezie şi i-am rugat, nu o dată, să se pună de acord. Fiecare vrea să pară mai rafinat, mai original decît celălalt.

Iar bietul cititor, victimă a terorii lor sacre, nu îndrăzneşte să-şi exprime nedumerirea, lipsa de înţelegere, ca să nu treacă drept cel din urmă dintre imbecili.

Tot aşa, rareori mi s-a întîmplat să văd un poet hermetic entuziasmat de alt hermetic poet. Nu ne place decît noutatea adusă de noi înşine, nu e valabilă decît propria noastră subtilitate.

Exemplul lui Eminescu?

Un poet ca el e unanim apreciat atît de savanţii criticii, cît şi de tinereţea vibrantă, de mulţimea cititorilor; el e gustat atît de intelectualul rafinat, cît şi de omul din popor. Liricile sale sînt atît de muzicale, încît au fost adoptate şi de muzicanţi. Romanţele lui Eminescu sînt cele mai cîntate, cele care fac să vibreze inimile tinere, aşa precum liedurile lui Heine, puse pe note de compozitori geniali, emoţionează şi azi. Versurile filozofice ale lui Eminescu tulbură şi azi prin adîncimea lor, prin gîndurile ce le străbat şi le animă, prin reflexiile care nu şi-au pierdut nici astăzi actualitatea. Satira lui îşi distilează amărăciunea şi-n cugetele oamenilor de azi. S-a spus că Eminescu a fost un pesimist. Nu. A fost numai un om trist. Trist, fiindcă realităţile nu mergeau în acelaşi pas cu aspiraţiile sufletului său frumos.

Fragmentele lui descriptive sînt evocatoare, poemele epice de o vigoare, de un ritm eroic care n-au pălit şi n-au de ce să pălească. *Scrisoarea III*, de pildă, înfruntarea lui Mircea cu sultanul Baiazid-Ilderim pot sta alături de cele mai masive pagini din *Legenda secolelor* a lui Victor Hugo.

Şi, toate, pe înţelesul tuturor. Şi, toate, ferite de cadenţe şi de rime uşoare, de expresii banale, de lucruri care au mai fost spuse. Iată originalitatea. Iată poetul. Iată de ce rîul de diamante şi de mărgăritare, care a fost geniul lui Eminescu, continuă să-şi rostogolească pietrele scumpe spre bucuria şi mîndria acestui popor, care îl sărbătoreşte nu ca o comemorare oficială, dar ca un prilej să mai arate o dată, într-un elan unanim, cît îşi iubeşte luceafărul.

Marii predecesori, un I. Eliade-Rădulescu, un Grigore Alexandrescu, Bolintineanu, Vasile Alecsandri au însemnat, fiecare, un pas înainte în dezvoltarea poeziei româneşti. Ei au scris bucăţi de antologie valabile şi azi. În uriaşa lui activitate literară, Vasile Alecsandri a fecundat toate ogoarele scrisului românesc, de la balada populară pînă la poemele în care limba se scutură de preţiozităţile epocii, de graţiozităţile vetuste, de diminutivele la modă în vremea lui. Subiectul îmbrăţişează teme severe, eroice, elegiace şi chiar satirice.

Cu Eminescu mai urcăm cîteva trepte. Sîntem pe drumul cuceririi apogeului. Intrăm în faza în care se pretinde poetului o mai severă alegere a temelor, a vocabularului, o sinteză a lui, o desfăşurare precisă, corectă, a ritmului, o distribuire muzicală a accentelor tonice şi, ca încoronare, sunetul plin, grav şi melodios al rimei.

Cunoaşteţi vers mai amplu, mai evocator, deschizător de infinituri, ca acesta, închinat Lunii:

„Cînd plutesti pe mişcătoarea mărilor singurătate..."?

Acestea nu sînt acorduri întîmplătoare, dăruite de o muză binevoitoare, ci arpegii dintr-o simfonie îndelung meditată, crîmpeiul unui mozaic alcătuit milimetru cu milimetru de-o mînă răbdătoare.

Mihai Eminescu a fost un slujitor devotat și mult dăruit : un magician incomparabil al graiului național. A plivit, a frămîntat, a înfrumusețat limba țării, limba care nici pînă azi nu și-a spus ultimul cuvînt. Ea deschide vaste posibilități, e plină de accente inedite, de ogoare încă virgine, care se cer fecundate, de orizonturi imense, în care vor fîlfîi pasările îndrăznețe ale poeziei viitoare.

Nu numai ca vocabular este bogată această limbă românească, vocabular multiplu, cu echivalente latine și slave ale aceleiași noțiuni, cu expresia grecească sau turcească încetățenită, localizată într-un sunet autohton și pitoresc, dar și prin registrele acestui vocabular : limbă de basm sau narațiune istorică, limbă de roman citadin, limbă de eseu critic și studiu științific, limbă de anecdotă periferică și de povestire țărănească.

În graiul nostru atît de mlădios sînt posibile toate formele poetice, așteaptă lumina rimele cele mai neașteptate. Alături de versul în opt silabe al cîntecului popular, folosim și iambii antici, și alexandrinul, și endecasilabul italian, și accentele energice ale poeziei germane :

„Și tam-tara-tara și zgandarabum
Și dangul e gata să-nceapă !"
(traducere din Heine)

Îmi spunea, odată, criticul Ilarie Chendi că, dacă n-ar fi fost bolnav, dacă nu s-ar fi stins atît de tînăr, genialul poet ne-ar fi dotat nu numai cu noi și nemuritoare stihuri, dar și cu romane de calitate, cu valoroase piese de teatru.

Născut la Ipotești sau la Botoșani — ne spun ultimele informații —, moldovean ca și ilustrul său înaintaș Vasile Alecsandri, pe care l-a numit „acel rege-al poeziei veșnic tînăr și ferice", Mihai Eminescu, spre deosebire de bardul de la Mircești (fecior de oameni înstăriți, care l-au trimis să studieze la Paris și l-au pus la adăpost de grijile vieții), a avut o tinerețe zbuciumată, plină de lipsuri. Îl vedem, abia ieșit din adolescență, bătînd Ardealul în turneuri teatrale, apoi iată-l la București trăind boema literară, devenind redactor împreună cu I. L. Caragiale și cu Ion Slavici, la ziarul „Timpul". Colaborarea la acest ziar i-a dat prilejul să scrie o seamă de articole, străbătute de un luminat patriotism, de protest împotriva nedreptății sociale, articole care mărturisesc un admirabil prozator.

Dar gloria lui Eminescu se datorește mai ales versurilor sale, publicate, la început, în revista de la Oradea, „Familia" a lui Iosif Vulcan, apoi în „Convorbirile literare" de la Iași, dirijate de Titu Maiorescu, profesorul și criticul care i-a editat și primul volum de poezii.

Firește, înainte de Mihai Eminescu acest popor a dat și alți poeți de seamă, dar Eminescu e socotit, pe drept cuvînt, scriitorul nostru cu sensibilitatea cea mai adîncă și cugetarea cea mai înaltă, artistul cu cel mai bogat conținut de idei. Simțirea, gîndul, imaginea, viziunea personală a existenței sînt darurile cele mai prețioase ale unui scriitor. Cei lipsiți de aceste însușiri se refugiază în sonoritățile verbale, în construcțiile artificiale, alunecînd astfel pe panta formalismului. A-nșira „cuvinte goale ce din coadă au să sune", numea el activitatea acelor scriitori lipsiți de idei, preocupați mai mult de strălucirea formei decît de valoarea fondului.

Dar nici nu putem degrada opera de artă printr-o prezentare neglijentă, inestetică, menită să-i ascundă, să-i compromită soliditatea şi frumuseţea.

Măiestria artistică trebuie să învelească armonios edificiul construit din materiale preţioase.

Şi în această privinţă, Eminescu rămîne un admirabil model. Nimeni, nici înaintea lui, nici după el, n-a fost atît de preocupat de perfecţiunea expresiei artistice, nimeni n-a avut ca el respectul formei. Eminescu a ridicat poezia românească la un nivel înalt nu numai prin calitatea conţinutului, dar şi prin veşmîntul bogat cu care a îmbrăcat acest conţinut.

Numeroasele variante ale aceleiaşi poezii mărturisesc strădaniile bardului de a găsi expresia perfectă.

El a întocmit şi un dicţionar de rime, cinci caiete inedite, aflate în păstrarea bibliotecii Academiei Republicii Socialiste România. Această muncă uriaşă, acel fişier pe care nu ştiu ce alt poet ar fi avut răbdarea să-l alcătuiască, dovedesc importanţa pe care un scriitor atît de preocupat de fond a dat-o formei.

Versul românesc se poate întinde de la o silabă pînă la şaisprezece şi chiar pînă la optsprezece.

Prin Eminescu şi urmaşii săi, expresia artistică păşeşte spre maturitate. Inspiraţia se înalţă pe culmile atinse numai de demiurgi. Din valea înflorită a baladei populare, iată-ne urcînd, împreună cu ea, spre piscurile poeziei culte, în vecinătatea proeminenţelor universale. Autorul *Luceafărului* merge în fruntea făclierilor. Scăpărări geniale ilumineză întreaga-i activitate literară. Proza genialului rapsod e tot atît de densă şi de gravă ca şi poezia lui.

Preocupările-i sînt vaste, în marginile epicii şi ale gazetăriei. Frămîntat de problemele vieţii publice în activitatea-i de jurnalist, purtîndu-şi imaginaţia în domeniul basmului şi adîncind zbuciumul sufletesc al individului în *Sărmanul Dionis*, Eminescu era menit unei lungi şi fecunde cariere de prozator, paralelă cu opera lui poetică, tot mai largă şi mai adîncită, hieratică în fond şi formă.

Nici teatrul nu i-a fost străin. Dimpotrivă. Îl vedem întovărăşind, în calitate de sufler, în turneul din Ardeal, pe Mihail Pascaly, unul dintre cei mai reprezentativi actori ai vremii sale, grec de origine, pe numele întreg Pascalides.

Mai tîrziu, Eminescu a publicat numeroase articole, propovăduind un teatru original, o literatură dramatică de calitate şi o interpretare cît mai artistică, dînd tinereşti, dar înţelepte sfaturi actorilor, tuturor animatorilor scenei.

Despre poemul dramatic *Grigore-Vodă* al lui Al. Depărăţeanu, el a scris, pe drept cuvînt, că este „o zvîrlitură de geniu".

A ţinut să ia parte la lectura lui *Ovidiu*, lectură pe care Vasile Alecsandri a făcut-o în cercul „Convorbirilor literare".

Alexandru Vlahuţă mi-a povestit cu cîtă emoţie s-a dus, împreună cu Eminescu, în salonul unde bardul de la Mircești urma să-şi citească ultimul poem dramatic, cu cîtă evlavie au ascultat pe gloriosul lor înaintaş, cum şedeau, timizi, într-un colţ, urmărind, sorbind cu nesaţ versurile luminoase şi suave ale augustului moşneag.

Un alt contemporan și prieten al poetului, povestitorul Ion Slavici, mi-a evocat vremurile cînd, împreună cu el și cu I. L. Caragiale, lucrau la redacția „Timpului".

Precum știe toată lumea, Caragiale scria greu. Avea oroarea hîrtiei albe, pe care trebuia s-o umple cu slove negre.

Cînd primea dispoziții să scrie un articol de actualitate, Caragiale se încrunta, se scărpina în ceafă, amîna și sfîrșea prin a se adresa lui Eminescu :

— Scrie-l tu, Mihalache, că te pricepi mai bine !
Și bietul Mihai, copil bun, se executa . . .

★

Cît aș fi vrut să-l cunosc pe Eminescu ! Din cele povestite de oamenii care au stat în preajma lui am înțeles că era un caracter drept, leal, profund onest, un suflet de elită, o inimă de aur, muindu-se nu o dată în naivitate. Credea în oameni. Dar nu toți l-au răsplătit cu aceeași puritate sufletească.

Profunzimea gîndirii sale, originalitatea ei, vasta-i cultură, genialitatea lui se vădesc în opera pe care ne-a lăsat-o. Dar cîte și cîte nu ne-ar fi dăruit, cum spunea Ilarie Chendi, dacă soarta nemiloasă l-ar fi cruțat ! Ar fi devenit, incontestabil, o glorie universală.

Veșnic nemulțumit de arta lui poetică, în căutarea unei forme cît mai pure, Mihail Eminescu a înlăturat multe din poeziile sale din tinerețe și chiar din epoca maturității, așteptînd, poate, momentul prielnic ca să le definitiveze și să le lase posterității în „strai de purpură și aur". Mult mai sever decît editorii săi de mai tîrziu, genialul poet a fost mai nedrept cu el însuși decît aceștia. Chinuit de demonul perfecțiunii, el n-a dat la iveală atîtea poeme, grele de mărgăritare și de diamante, fiindcă i se păreau nerealizate.

Cîte frumusețI nu strălucesc, totuși, în postumele acestui neîntrecut meșter făurar, în manuscrisele pe care comentatorii le-au dezgropat și le-au dat lumina vieții, spre încîntarea celor ce retrăiesc armonia eminesciană în cea mai slabă dintre încercările sale.

Fiecare vers din poemele pe care el nu le-ar fi adunat în volum răsună ca un ecou al celor mai populare dintre stihurile lui, reînvie aceeași muzică inefabilă, mărturisesc urmele aceluiași sigiliu împărătesc, cu care demiurgul își pecetluia fiecare stih.

Cît de mult prețuia Eminescu sonoritatea, califonia, expresia inedită, greutatea cuvîntului, densitatea și raritatea lui, se vede din progresul pe care-l realizează graiul românesc frămîntat de el, rumenit în cuptoare de vrăjitor !

Între primele și ultimele lui poezii înregistrăm o evoluție care presupune decenii, dacă nu secole de ascensiune. Formele vetuste dispar. Șovăielile de limbă, greșelile gramaticale, imperfecțiunile de rime, stîngăciile devin tot mai rare. Poetul cucerește o siguranță, un meșteșug care progresează de la poem la poem.

Ce-ar fi fost dacă Eminescu ar mai fi avut înainte douăzeci sau treizeci de ani de muncă spornică, de genială activitate în slujba acestei înalte doamne, limba românească !

Bob cu bob, ca grămădirea de rubine a unei rodii, gata-gata să plesnească de-atîta conținut, așa a adunat el pietrele scumpe. Din sucul a mii și mii de flori a scos mierea substanțială și parfumată.

A ales și a alăturat cuvînt lîngă cuvînt, a înlăturat pe cel venit la îndemînă, cuvîntul ieftin, pus să completeze o rimă, cuvîntul de umplutură care nu cere bătaie de cap și vine singur, impersonal, banal, slugarnic, primit cu ușurință, fiindcă e obișnuit. Procedeul acesta al facilității l-au practicat atîția versificatori înainte și după Eminescu. Maestrul a scris și a refăcut de atîtea ori aceeași poezie ca să ajungă la forma perfectă, strînsă, creatoare de emoții, inefabilă și incontestabilă a ultimelor sale poezii.

Ca să cucerească acea armonioasă și incoruptibilă suveranitate, prin cîte avatare a trebuit să treacă acest grai românesc, de la forma primitivă a versului scurt, vioi, cu asonanțe drept rimă, evoluat pînă la savantele împerecheri, pînă la accentul tonic pe ante-antepenultima silabă ca în poezia :

Dintre sute de catarge
Care lasă malurile,
Cîte oare le vor sparge
Vînturile, valurile?

Rima ! Puțini își dau seama cît a trebuit să frămînte Mihai Eminescu limba românească pînă să-i smulgă sonoritățile extreme, acele îngemănări de cuvinte care încheie, într-o copcă de aur, finalul a două versuri ! Rimele lui Eminescu par firești, spontane. Dar această spontaneitate nu este, cum cred unii, un dar al divinei inspirații, ci rezultatul unei munci migăloase, al peregrinării printr-un întortocheat labirint. Artistul adevărat se ferește de terminologia și sonoritatea curentă. El caută cuvîntul ales, rima rară, truda care-i pune spiritul la încercare, îl încordează și, în captarea vînatului prețios, îl poartă pe poteci și coclauri neașteptate, în peisajele pe care nu le-ar fi bănuit dac-ar fi rămas pe cărările bătute.

Sînt numeroase în literatura universală versurile izvorîte din căutarea unei rime, și care versuri sînt mai valoroase decît stihul inițial, al cărui complement, al cărui vasal avea să fie cel următor, cel ordonat de constrîngerea rimei și care și-a întrecut, nu o dată, predecesorul. Nu aceea care-ți vine la îndemînă este rima care te poate duce la frumusețe. Artistul adevărat evită cît poate să împerecheze substantiv cu substantiv, verb cu verb, diminutiv cu diminutiv.

Dor cu *amor*, *pămînt* cu *mormînt*, *fericire* cu *iubire*, *pornește* cu *sosește*, *floricică* cu *păsărică* nu te pot duce decît la idei limitate, în vreme ce : *alta* rimat cu *Malta*, *oaspe* cu *Istaspe*, *zid* cu *Baiazid*, *așa vii* cu *evlavii* trezesc ecouri neașteptate, deschid perspective imense, îmbogățesc materialul însuși cu care construiești. Ele reprezintă o fuziune armonioasă a

fondului cu forma, o contopire atît de perfectă a cuvîntului cu gîndul şi imaginea, încît nu mai ştii dacă la început a fost cuvîntul sau ideea, dacă ideea a născut expresia sau dacă însăşi ideea a ţîşnit din scăpărarea sunetelor.

Iată două versuri, luate la întîmplare din poemul *Gemenii*:

Învaţă-mă dar vorba de care tu să tremuri,
Sămănător de stele şi-ncepător de vremuri!

Ce tărie ar fi avut oare acest superb stih dacă, în loc de rimă plină gravă, *tremuri* cu *vremuri*, am fi avut un oarecare *este* sau *ire* sau *ită*... sau *dor* şi *amor* sau *pămînt* cu *mormînt*.

Poezia lui Eminescu trebuie s-o căutăm nu numai în versurile sale, dar şi în proza-i atît de muzicală, plină de tulburătoare imagini şi gînduri, începînd cu *Sărmanul Dionis* pînă la *Făt-Frumos din lacrimă*. Îndrăgostit, pasionat de literatura populară, el a fost un neobosit cercetător al folclorului, de unde a culeş inspiraţia basmelor sale. Ca şi prietenul ieşean Ion Creangă, ca şi bucureşteanul Petre Ispirescu, a adus o notă personală în povestirile naive, culese din popor.

Ceva din mitologia şi peisajul nordic trece prin basmele româneşti ale lui Mihai Eminescu.

Romantismul german nu e străin de viziunile grandioase, uneori macabre, care se perindă în *Făt-Frumos din lacrimă*, *Frumoasa fără corp*, *Călin nebunul*, *Fata în grădina de aur* şi altele.

Editura tineretului a publicat şi va mai publica în curînd culegeri din opera folclorică a lui Eminescu. Cei mici, tineretul şi cititorii maturi vor găsi frumuseţi noi în tradiţionalele poveşti din bătrîni, vor fi fermecaţi şi puşi pe gînduri de stilul, de vocabularul, de misterul, de personajele care nălucesc ca nişte flacări călătoare verzui, enigmatice, în universul legendar al celui ce ne-a dăruit *Luceafărul* şi atîtea nemuritoare capodopere.

Trebuie să-l căutăm pe Eminescu în acea magie a verbului, în depărtatele ecouri de doină, în misterioasele şi tulburătoarele emoţii pe care le stîrneşte alăturarea de sunete muzicale învăluite, care dăruiesc ideii un prestigiu nou, înfăşurînd-o într-un zaimf de inefabilă poezie!

Cutare stea din depărtări neînchipuite s-a stins de mult, dar o vedem încă după secole şi milenii, spun astronomii. Iată o idee curentă. Exprimată în proză, reprezintă o simplă constatare ştiinţifică. Cînd Eminescu rimează atît de muzical „suie" cu „nu e", constatarea astronomică devine înaltă, nobilă, adevărată poezie:

La steaua care-a răsărit
E cale-atît de lungă,
Că mii de ani i-a trebuit
Luminii să ne-ajungă.

Poate de mult s-a stins în drum
În depărtări albastre,
Iar raza ei abia acum
Luci vederii noastre.

Icoana stelei ce-a murit
Încet pe cer se suie :
Era pe cînd nu s-a zărit,
Azi o vedem, şi nu e.

Mai mult decît oricine, Eminescu a demonstrat bogăţia limbii româneşti, varietatea ritmurilor, tezaurul ei de rime.

Farmecul, valoarea marelui poet, alături de gîndul adînc, de imaginea surprinzătoare, de căldura accentelor lirice, de vigoarea versurilor epice, n-o face o rostogolire de cascadă a strofelor, ci densitatea alcătuirii cuvintelor. Nu, n-a scris cu facilitate Eminescu !

Versul lui nu curge limpede, sonor şi abundent ca apa izvoarelor de munte, nu e cîntecul de privighetoare care umple noaptea de vară a pădurii, aşa cum se spune, de obicei, despre poeţi. Muza lui n-a fost darnică în şuvoaie.

Încă o dată, densitatea, iată caracteristica poeziei lui Eminescu. Concentrarea. Sinteza. Efortul migălos, care duce la arta pură, disciplina împinsă pînă la severitate.

A condensat ca într-un flacon de parfum şi le-a închis hermetic atîtea miresme puternice, care conţin într-o singură picătură chintesenţa unei livezi întregi, a unei pajişti de salcîmi şi de tei, a unei păduri de trandafiri, picătura care, diluată, descompusă în azur, creează efluvii de arome, sugestii, obsesii, ecouri care întîrzie în suflet, te urmăresc, cîntă în tine ca acordurile unei muzici celeste, depărtate, o simfonie gravă, grea de meditaţii, devenită incantaţiune, vrăjitorie, în două cuvinte — armonia eminesciană.

De curînd, am avut fericitul prilej să ascult glasul lui Mihail Sadoveanu, imprimat pe un disc „Electrecord", şi-n care cel mai mare poet al prozei româneşti aducea omagiul său ilustrului înaintaş Mihai Eminescu.

O undă caldă, de învăluitoare poezie, o adiere melancolică, venită dintr-un adînc de codru moldav, trece pe cele două feţe ale discului.

Prima pagină a discului închide reflexiile lui Sadoveanu asupra vieţii şi operei celuilalt Mihai, iar în cealaltă pagină interpretează zece din poeziile luceafărului literaturii noastre.

N-am scris nici „declamă", nici „recită", cum fac de obicei, actorii. Sadoveanu redă vieţii, cu simplitate şi emoţie conţinută, fără izbucniri temperamentale, cu glas molcom, armoniile interioare, închise în strofe, ca într-un flacon de arome, ca ecoul prelung al unei păduri, prin care trece pe-o înserare de toamnă, un bucium, un corn, în surdină.

Dacă în *Scrisoarea III*, în faimoasa întîlnire dintre Baiazid Ilderim (Fulgerul) şi bătrînul Mircea, triumfă sonorităţile eroice ale unei fanfare, dacă un Constantin Nottara sau un George Vraca stîrneau furtuni de aplauze recitînd dialogul dintre cei doi conducători de oşti care se înfruntă pe cîmpul de luptă, în micile poeme atît de intime, atît de îndurerate şi atît de omeneşti, în cele zece pe care le cuprinde faţa a doua a discului „Electrecord", Mihail Sadoveanu, moldovean ca şi Eminescu, in

terpretează patriarhal, atît de firesc, atît de muzical, atît de cuceritor, melopeele din

O, mamă, dulce mamă, din negură de vremi
Pe freamătul de frunze la tine tu mă chemi;
. . . . . .
Mereu va plînge apa, noi vom dormi mereu.

În interpretarea autorului *Baltagului*, cunoscutele strofe din *Mai am un singur dor* capătă accente inedite:

Mai am un singur dor:
În liniștea serii
Să mă lăsați să mor
La marginea mării;

Să-mi fie somnul lin
Și codrul aproape,
Pe-ntinsele ape
Să am un cer senin.

Amurgul care se lasă pe luncile Siretului, pe colinele ce înconjură Iașul e evocat cu o emoție contagioasă în poezia care începe cu „Sara pe deal bucimul sună cu jale...".

L-am întovărășit, uneori, pe Sadoveanu la festivitățile literare unde erau poftiți să-și dea concursul și scriitorii.

Maestrul își citea admirabil propriile-i povestiri și pe ale lui Ion Creangă. Era ascultat cu sfințenie, mai ales în orașele de dincolo de Milcov. Ca un moșneag sfătos citea povestitorul: duioșie, umor, descripții realiste, vocabular pitoresc, fără moldovenisme ostentative, dialog viu, autentic, toate păstrau o notă de discreție și erau cu atît mai fermecătoare.

Ce mare născocire și aceste două minuni ale vremii noastre, captarea imaginii și captarea glasului omenesc, închise într-un petic de materie, peliculă de cinematograf sau bandă de magnetofon, și care pot fi desfășurate oricînd, reînviate și transmise depărtărilor în spațiu și timp, posterității, eternității!

Chipuri dragi, voci care s-au stins învie și răsună iar, umplîndu-ne sufletul, sfredelindu-ne inima cu mesajele lor postume, înduioșîndu-ne, încărcîndu-ne de amintiri, de regrete, de evocări ale unor vremi apuse, punîndu-ne față-n față și inimă lîngă inimă cu cei duși și cu cei ce eram noi înșine atunci!

Să nu fie oare a c e a s t a, acea înviere din morți, de care vorbeau cei din vechimi?

Nu o dată știința a dat forme precise legendei, a întrecut-o.

Spectrele ecranului, spectrele glasurilor din cutia cu magnetofon sînt actualizarea vremilor apuse. Trăim în același timp cu trecutul, cu prezentul, cu viitorul.

Mulțumim marelui și scumpului nostru Mihail Sadoveanu că a reînviat, pentru noi, pe Mihai Eminescu și că l-am avut, pentru cîteva

clipe, alături de noi, cei din vremea lui, pe el însuşi, pe cel mai muzical crainic al prozei româneşti.

Pe o mică şi subţire roată de celuloid, minune a minunilor, ei intră amîndoi, alături, în eternitate...

Doi vrăjitori. Doi demiurgi!

★

Scriitorii care ne-au fermecat tinereţea trebuie reluaţi în întregime măcar o dată la cîţiva ani.

E o reconsiderare, la care numai aleşii între aleşi rezistă, o verificare ce interesează nu numai pe istoricul literar, dar propria noastră sensibilitate, evoluţia gustului nostru personal.

La Eminescu, magia continuă.

Alegerea cuvintelor, ritmurile variate, bogăţia temelor, noutatea rimelor, acea îndurerată muzică interioară, grea de gînduri şi de imagini se strecoară în suflet, îl învăluie, îl urmăresc, stîrnind o obsesie pe care nu tuturor poeţilor le e dat s-o creeze. E un extaz şi un geamăt, cu melancolice ecouri de doină, un sunet familiar, o lume-ntreagă de evocări şi de emoţii care s-au îngemănat indestructibil cu totalitatea firii noastre, cu reveriile şi cu dezamăgirile ei.

★

Pe lîngă lecturile sale din scriitorii francezi, Eminescu mai poseda şi o vastă cultură germană.

Pînă la el, un Eliade Rădulescu, Grigore Alexandrescu, Vasile Alecsandri, D. Bolintineanu şi alţi clasici ai literaturii noastre erau direct influenţaţi de versul francez — şi numai de el. Ritmul acestor rapsozi e alegru, tonalitatea lor sonoră şi luminoasă. Cu Eminescu pătrund în scrisul românesc umbrele şi penumbrele septentrionului, o anumită gravitate, o simfonie învăluită, cu atît mai captivantă, mai obsedantă.

Dar Eminescu nu este un imitator plat al liricilor nemţi. I-a citit, i-a tradus chiar pe unii dintre ei, dar originalitatea nu i-a fost alterată. Nimic nu e mai românesţe decît inspiraţia şi sunetul poemelor sale, de la *Ce te legeni, codrule* şi *Scrisoarea III*, pînă la cele mai graţioase lieduri, cărora compozitorii din trecut le-au scris melodii cîntate şi azi.

Eminescu a realizat minunea de a fi un poet popular, prin căldura inspiraţiei, varietatea temelor, claritatea expresiei, cucerind adeziunea maselor, în acelaşi timp fiind un magician al gîndului şi al verbului menit să satisfacă pe cei mai rafinaţi, mai pretenţioşi intelectuali. S-a, stins prea tînăr Mihai Eminescu, după un tragic crepuscul, care a ţinut cîţiva ani.

Noi îi venerăm umbra augustă, îl citim, îl recitim, îl purtăm adînc în inimile noastre, încredinţaţi că va trăi dincolo de noi:

Şi floarea teiului e-n toi
Furtunile se potoliră . . .
Mai freamătă măiastra liră,
Mai cîntă Eminescu-n noi.

Prelung ne-ajung şi ne străpung
Frînturi de simfonie gravă,
Ca din adîncuri de dumbravă
Ecoul cornului prelung.

A fost odată ca-n poveşti
Un trubadur cu fruntea clară . . .
În înălţimea selenară,
Mihai, de unde ne priveşti?

Ce căi lactee ţi-au întins?
În ce noian de vălvătaie
Unde luceferi se-ntretaie
Veghează ochiul tău nestins?

Iubiri, revolte, înălţări,
Turnate-n formă lapidară,
Melancolia lui amară
Le-a închinat acestei ţări . . .

Slăvită pomenirea fie-i
Acelui ce s-a stins la fel
Cu Puşkin, Mozart, Rafael,
În tinereţea bărbăţiei!

Pe mîini subţiri şi buze reci
Să-şi cearnă iarna trandafirii . . .
Deschisă-i poarta nemuririi . . .
— Sub arcul de lumină treci!

ANTIM IVIREANU DUPĂ 250 DE ANI DE LA MOARTE (1716—1966) *

I. C. CHIȚIMIA

Timpul are darul de a întări liniile portretistice ale personalităților marcante și de a statornici definitiv valoarea operei lor, după cum tot el șterge ușor sau împinge în penumbră conturul figurilor cu merite nu pe măsura vîlvei produsă în contemporaneitate.

După 250 de ani de la moarte, Antim Ivireanu se dovedește o valoare culturală și literară de rezistență permanentă, iar sărbătorirea lui oficială nu este o simplă acțiune de circumstanță, ci o consacrare a poziției de mare merit pe care o ocupă în trecutul cultural românesc.

Într-adevăr, Antim Ivireanu este un fenomen prin bogăția și calitatea activității sale în diferite ramuri : tipărire de cărți diverse, gravură în lemn, pictură, traduceri și literatură originală etc., după cum el este și o enigmă prin modul de stăpînire a limbii române și de folosire a ei în mod surprinzător de viu, uneori cu o forță artistică inovatoare care se întîlnește de obicei la creatorii de limbă maternă, cu percepția multiseculară a graiului, transmisă din moși strămoși.

Dar, în afară de aceasta, Antim Ivireanu este un erou de tragedie, care intră pe scena istorică alături de alți eroi tragici, într-unul din momentele cele mai dramatice ale istoriei poporului român, moment într-o măsură și al altor popoare. Fiecare dintre eroi are viziunea sa asupra evenimentelor, complexul său personal psihologic, se nasc conflicte omenești, în care unii rămîn oneşti, alții uzează silit de lașitate, acțiunile merg pînă la „crimă" pentru salvarea unei situații sau a unui ideal, întrevăzut de fiecare din ei altfel. Este o adevărată tragedie umană, provocată de idei precipitate, de acțiuni precipitate, tragedie în care oamenii sînt nu numai buni, ci și răi, uneori aproape fără voia lor. În aceasta stă tragicul evenimentelor din timpul lui Antim Ivireanu și probabil că nu trebuie să vedem într-unul din ei numai pe „criminal" iar în altul numai pe „înger".

Originar din Iviria, adică din Georgia cum s-a împămîntenit numele Gruziei la noi, biografia lui Antim Ivireanu prezintă lacune serioase, pînă

*Comunicare prezentată în 27 septembrie 1966, la Casa scriitorilor „Mihail Sadoveanu" sub auspiciile Comitetului de stat pentru cultură și artă și ale Uniunii scriitorilor din Republica Socialistă România.

REV. IST. TEORIE LIT., T. 16, NR. 2, P. 195 – 204, BUCUREȘTI, 1967.

în momentul cînd a intrat în țară. Nu se știe exact cînd și în ce localitate s-a născut. Datele considerate de diverse lucrări sînt simple presupuneri[1]. Luat rob de otomani la o vîrstă fragedă, robie care a însemnat poate intenția de a face din el un ienicer, cum se întîmpla în vremea respectivă, Antim a ajuns la Constantinopol și aci, prin aptitudinile sale excepționale, a atras, după toate probabilitățile, atenția asupra sa, otomanii înșiși nefiind numai căpcăuni, iar Constantinopolul fiind întreținut de personalități de diferite nații și de oameni de binefacere, care oricînd puteau sprijini o capacitate remarcabilă. Este aproape singur însă că Antim s-a salvat prin manifestarea inteligenței și priceperii sale deosebite, în special în ușurința învățăturii de limbi străine și în domeniul cărții. A învățat repede limba greacă clasică, limba neogreacă, limba turcă și limba arabă.

Cum a ajuns totuși Constantin Brîncoveanu să ia cunoștință de existența lui Antim Ivireanu la Constantinopol și să-l cheme în țară rămîne iarăși o necunoscută. Este de reținut însă faptul că un domn cu preocupări de cultură și civilizație, căruia îi plăcea să aibă în jur minți luminate române și străine, să țină pasul cu ritmul vremii, să instituie un stil înnoitor în arta și cultura românească, legate de o anumită tradiție populară, un asemenea domn l-a chemat pe Antim din prețuire și din dorința de a-l avea slujitor în noul curent de manifestare culturală. Deci, activitatea lui Antim Ivireanu a început și a și continuat sub cele mai bune auspicii, roadele muncii fiind dintre cele mai frumoase, iar cinstea acordată lui Antim din ce în ce mai mare și multă vreme fără rezerve.

Venit în țară, probabil înainte de 1690, Antim Ivireanu și-a început activitatea ca simplu tipograf în tipografia domnească de la București, condusă de Mitrofan, care fusese episcop de Huși și care, devenind episcop de Buzău, a lăsat conducerea acestei tipografii lui Antim[2]. Aici a scos Ivireanu în 1691 întîia sa tipăritură cunoscută astăzi, și anume *Învățăturile lui Vasile Macedoneanul către fiul său Leon*, scriere parenetică bizantină bine cunoscută, transpusă în neogreacă de Hrisant Notaras și în versiunea aceasta tipărită de Antim. Între celelalte trei cărți tipărite de Antim aci se remarcă o *Evanghelie elinească și românească* din 1693, cu textele în paralelă pe două coloane, operă de admirabilă artă tipografică, cu titlul în culori, avînd gravuri în lemn, vignete etc., precum și o *Psaltire* în limba română, din 1694, tipărită cu aceeași grija și artă grafică de „smeritul întru ieromonahi Antim Ivireanul", cum notează singur acesta pe verso-ul foii de titlu. Toate cărțile sînt închinate lui Constantin Brîncoveanu, menționîndu-se sprijinul material dat de domnitor. Se observă, de asemenea, că Antim face parte din cinul călugăresc.

În anul 1694, Antim Ivireanu trece ca egumen la mănăstirea Snagovului, unde nu numai că a tipărit un însemnat număr de cărți, în total 14 (pînă la 1701), dar a pus bazele unei școli tipografice, formînd

[1] Primele știri la Antonio Maria del Chiaro, *Istoria delle moderne rivoluzioni della Valachia*, Veneția, 1718, p. 42; vezi și Al. Odobescu, *Cîteva ore la Snagov*, în „Revista română", II, 1862, p. 402; Ghenadie Enăceanu, *Condica sfîntă*, vol. I, București, 1886, p. 100; N. Dobrescu, *Viața și faptele lui Antim Ivireanul, mitropolitul Ungrovlahiei*, București, 1910, p. 8 și urm.; N. Iorga, *Istoria literaturii române în sec. al XVIII-lea*, vol. I, București, 1910, p. 419; N. Cartojan, *Istoria literaturii române vechi*, vol. III, București, 1945, p. 219.

[2] Cf. N. Șerbănescu, *Antim Ivireanul, tipograf*, în „Biserica ortodoxă română", LXXIV, 1956, nr. 8—9, p. 696.

elevi iluştri, ca Mihai Iştvanovici, care activează atît în ţară, la Alba Iulia[3], unde este trimis de Brîncoveanu, sau la Rîmnic, unde îl regăseşte pe Antim, cît şi în străinătate, după 1709, ajungînd prin mijlocirea lui Antim Ivireanu să tipărească un şir de cărţi la Tbilisi în Georgia, de unde regele Wakhthang îl trimite prin 1712 la Moscova şi în Olanda, pentru contactul cu tehnica tipografică a timpului şi pentru procurare de material tipografic[4]. De asemenea, între ucenicii lui Antim la Snagov se distinge Gheorghe Radovici, ulterior cu o bogată operă tipografică la Tîrgovişte între 1710—1714[5], desfăşurată sub oblăduirea lui Antim Ivireanu care între timp devenise mitropolitul Ţării Româneşti.

Este de subliniat faptul că la Snagov ia amploare tipărirea de cărţi pentru sprijinirea popoarelor din sfera ortodoxiei, nu fără un scop de solidaritate politică. Dacă *Evanghelia elinească şi românească* de la Bucureşti din 1693 fusese destinată de Constantin Brîncoveanu să fie oferită „la pravoslavnici în dar", după cum spune Ştefan Grecianu în prefaţă, deci nu numai românilor ci şi altor neamuri, dată fiind prezenţa textului grecesc, la Snagov Antim scoate de sub teasc în 1701, cu cheltuiala lui Constantin Brîncoveanu, un *Liturghier greco-arab*, la cererea patriarhului Athanasie al Antiohiei, căruia domnitorul român i-a dăruit ulterior material tipografic arăbesc pentru a tipări cărţi în continuare la Alep, în Siria[6]. De asemenea, la Snagov Antim Ivireanu tipăreşte nu numai cărţi religioase pentru nevoile bisericii ortodoxe, ci şi cărţi laice de lectură, cu caracter popular cum este *Floarea darurilor* (1700), mai tîrziu, la Tîrgovişte, scoţînd după spusele lui Antonio Maria del Chiaro, secretarul lui Brîncoveanu, şi o *Alexandrie* (1713), precum şi *Pilde filosofeşti* (1713), atît în limba greacă, cît şi în limba română, în traducerea lui Antim. Între cărţile laice se numără şi o importantă carte de învăţătură în şcoală cum este *Grammatika slavenska* (1697) a lui Meletie Smotrycki (1578—1633), pe care Ivireanu o însoţeşte cu o interesantă prefaţă în româneşte.

Pentru care motiv Antim Ivireanu a fost scos de la Snagov şi readus la Bucureşti nu se ştie precis, dar aci a continuat să depună o bogată activitate tipografică, tipărind în circa patru ani un număr de 15 cărţi, dintre care cele mai multe în greceşte (în total 11), între cele româneşti remarcîndu-se un *Nou Testament* (1703), scos cu cheltuiala domnitorului, pentru a fi distribuit în ţară ca dar, şi un *Acatist* (1703).

Activitatea de pînă aci a lui Antim a pus în lumină nu numai priceperea şi îndemînarea lui de meşter tipograf şi de gravor, ci şi cultura lui profundă în probleme de izvoare şi de dogmatică religioasă. El se dovedea capabil de a păstori mari unităţi religioase şi de aceea, în 1705,

[3] N. Iorga, *Istoria literaturii româneşti*, t. II, ed. a II-a, Bucureşti, 1928, p. 467; I. Rămureanu, *Antim Ivireanu luptător pentru ortodoxie*, în B.O.R., LXXIV, 1956, p. 837.

[4] Cf. N. Cartojan, *op. cit.*, p. 212; Damian P. Bogdan, *Legăturile ţărilor române cu Georgia (Antim Ivireanu)*, în „Studii", IV, 1951, nr. 4, p. 157; N. Şerbănescu, *op. cit.*, p. 699; Dan Dumitrescu, *Activitatea tipografică a lui Mihai Ştefan în Gruzia*, în „Studii", XI, 1958, nr. 4, p. 135—138.

[5] N. Şerbănescu, *op. cit.*, p. 699.

[6] Cf. Dan Simonescu şi Emil Muracade, *Tipar românesc pentru arabi în sec. XVIII*, în „Cercetări literare", III, 1939, p. 2 şi urm.; în 1702 s-a tipărit la Bucureşti un *Ceaslov* greco-arab, în care este inserată şi o scrisoare a lui Athanasie al Antiohiei, către Brîncoveanu, prin care îi mulţumeşte pentru cărţile hărăzite celor din ţara sa. Despre cărţile publicate în Siria cu tipar românesc a scris un articol în arabă Isaa Alex. Maaluf: *Tipografia arabă din Antiohia a României ortodoxe*, în „Al—Numa" (Damasc), III, 1911, p. 44—56, apud Simonescu şi Muracade.

dintre candidații pentru episcopia Rîmnicului este ales el, în urma demiterii episcopului Ilarion, acuzat de a se fi arătat favorabil papiștilor și de a se fi abătut de la canoanele ortodoxiei. Suspiciunea își făcuse de mult loc și acum continuă să lucreze. În noua sa ipostază de episcop al Rîmnicului, Antim Ivireanu a înființat aci prima tiparniță în care întîia carte imprimată, chiar în anul alegerii, 1705, a fost — lucru semnificativ — o carte de combatere a doctrinei romano-catolice, cu titlul *Tomul bucuriei* [7]. De fapt, majoritatea cărților tipărite mai pe urmă la Rîmnic (7 din cele 10) sînt scoase de ucenicul său Mihai Iștvanovici, pe care Antim îl adusese probabil în mod special, după cum mai tîrziu cînd devine mitropolit, adică de la 1708 înainte, înființează o tipografie la Tîrgoviște și meșterul tipografic care se ilustrează acolo este celălalt ucenic al său, Gheorghe Radovici, al cărui nume apare pe majoritatea celor circa 21 de cărți tipărite în vechea capitală a Țării Românești pînă la 1715, o bună parte din ele deosebit de importante pentru introducerea limbii române în serviciul religios, merit care, de asemenea, îi revine lui Antim Ivireanu.

Ca episcop al Rîmnicului, Antim și-a arătat capacitatea de conducător și organizator, încît în 1708, la moartea mitropolitului Teodosie, i se face cinstea de a fi ales mitropolitul Țării Românești. Alegerea a fost întărită de patriarhia din Constantinopol, la stăruința lui Costantin Brîncoveanu. Cronicarul Radu Grecianu descrie primirea pe care i-a făcut-o Brîncoveanu mitropolitului la palat, a doua zi după învestirea de la mitropolie, trimițînd după el „pre dumnealui Ștefan Cantacuzino, marele postelnic, cu carîta cea frumoasă și cu alai frumos la sfînta mitropolie de l-au proscalisit (l-au poftit) să vie la curte [...]" [8]. Atmosfera deci de colaborare pașnică și armonioasă a continuat încă ani de zile. Mitropolitul s-a identificat cu aspirațiile poporului român și cu nevoia de autoritate și demnitate a statului. El intră, de exemplu, în dispută în 1710 cu Hrisant Notaras, care pretindea ca mănăstirile închinate Ierusalimului să fie direct administrate de patriarhia de acolo, ceea ce Antim, după înțelegerea cu patriarhia ecumenică a Constantinopolului, respinge cu hotărîre, arătînd că „a milui e obiceiul domnilor, dar a fura cele sfinte sub pretextul milii e cu totul fără de lege", continuînd să afirme în expresie plastic populară că „biserica sfîntului Mormînt nu e Dumnezeu, ci biserică [...] precum și celelalte biserici" și „noi nu putem să-i dăm drepturile noastre, chiar de ne-ar porunci înger dumnezeesc din cer" [9]. Ce față bisericească putea să apere mai hotărît și în termeni mai expresivi demnitatea și suveranitatea culturală a statului, precum și a bisericii lui? Antim Ivireanu pare legat de pămîntul românesc printr-o tradiție de neam de secole întregi. Statul și biserica sînt, după el, indisolubil legate, urmărind un țel comun.

---

[7] Această voluminoasă carte, îngrijit tipărită cu cheltuiala lui Dositei al Ierusalimului, conținînd versuri adresate lui Brîncoveanu, prezintă într-o lungă prefață a lui Dositei acțiunile întreprinse de romano-catolici printre ortodocși, menționînd și propaganda lor în Transilvania.

[8] Radu Grecianu, *Viața lui Constantin Vodă Brîncoveanu*, ediția Ștefan D. Grecianu, București, 1906, p. 181 și urm.

[9] N. Iorga, *Documente grecești privitoare la istoria românilor*, în Hurmuzaki, *Documente*, XIV, 3, p. 79—82; N. Iorga, *Mitropolitul Antim Ivireanul în luptă cu Ierusalimul pentru drepturile bisericii sale*, în B.O.R., LII, 1934, nr. 11—12, p. 721—725; I. Rămureanu, *op. cit.*, p. 846—851.

Dar pozițiile se despart în curînd peste voia oamenilor și conflictul dramatic începe să se desfășoare acut, cu toate încercările de aplanare, pînă la deznodăminte tragice. Antim Ivireanu se simțea reprezentant nu numai al bisericii și al statului român, ci și al întregii ortodoxii, așa cum același sentiment îl animase și pe Grigore Țamblac cu secole în urmă. Două pericole amenințau de veacuri popoarele ortodoxe: unul era stăpînirea otomană, altul asaltul catolicismului de convertire a acestor popoare, precum și infiltrarea curentelor de reformă, și totul pe un front larg care se întindea de la Marea Egee pînă în părțile de răsărit ale Mării Baltice. Încă din a doua jumătate a sec. al XVI-lea, sub domnia lui Ștefan Batory (1575—1586) și a regilor poloni următori, din Polonia începe bătălia iezuiților de atragere la unire a bisericii ortodoxe ucrainene. Lupta pentru și împotriva unirii devine crîncenă, merge pînă la schingiuiri și omoruri[10], în ea se amestecă între alții și Meletie Smotrycki, autorul renumitei gramatici slavone, pomenită mai sus. În fruntea iezuiților poloni se găsește un celebru predicator, Piotr Skarga. Mihai Viteazul însuși intervine între timp în apărarea ucrainenilor pe lîngă regatul polon, dar fără succes[11]. Împotriva unirii luptă apoi mitropolitul Petru Movilă de la Kiev. Calvinismul cîștigă și el teren. Patriarhul Constantinopolului, Chiril Lucaris, este acuzat de idei calvine și împotriva cărții lui *Mărturisirea ortodoxă*, publicată la Geneva în 1629[12], Petru Movilă scrie o altă *Mărturisire ortodoxă*, analizată și întărită atît într-un sinod la Kiev în 1640, cît și la sinodul de la Iași din 1642[13]. Lupta între confesiuni nu încetează însă nici la îngemînarea celor două secole, al XVII-lea și al XVIII-lea. În consecință, mitropolitul Antim Ivireanu nu putea fi decît de partea unei solidarități a popoarelor ortodoxe în luptă atît cu otomanii cît și cu catolicii și reformații.

De aceea, cînd în conflictul ruso-turc din 1711 Brîncoveanu stă în expectativă, Antim, peste sentimentul său de gratitudine față de cel care îi făcuse bine și-l sprijinise material în activitatea sa culturală, trece de partea Cantacuzinilor, raliați taberei ruso-moldovene, convins fiind că nu avea altă ieșire și că în cumpănă trebuie să atîrne mai greu treburile publice și general ortodoxe decît poziția domnului, oricît i-ar fi fost acestuia de îndatorat. La rîndul său, Brîncoveanu rămăsese în expectativă nu din simplă ambiție și trădare, ci sincer și el convins că turcii, deși considerați în decădere după victoria lui Jan Sobieski asupra lor sub zidurile Vienei în 1683, rămîneau totuși o forță greu de doborît și se temea să nu-și vadă țara răvășită și mai greu. De altfel, este destul de problematic că ajutorul militar al lui Brîncoveanu ar fi putut contribui la

[10] Arhiepiscopul de Polotk, Kunțevici, cîștigat pentru unire de iezuiții poloni, este ucis în 1623 de ortodocșii bieloruși la Vitebsk (cf. W. Smoleński, *Dzieje narodu polskiego*, ed. a VII-a, Cracovia, 1921, p. 190).

[11] Exarhul ucrainean Nikifor este aruncat în închisoare de poloni și omorît în 1599, pentru că se opusese unirii (*Scriptores rerum Polonicarum*, XXI, p. 101—157; Hurmuzaki, *Documente*, supliment, II_1, p. 482; *ibidem*, XII, p. 443; cf. P. P. Panaitescu, *Mihai Viteazul*, București, 1936, p. 194—197.

[12] Lucrarea a fost publicată întîi în limba latină (*Orientalis confessio christianae fidei*), apoi în 1633 în limba greacă (Ἀνατολικὴ Ὁμολογία τῆς χριστιανικῆς πιστέως). Poziția lui Lucaris, studiată amănunțit de R. Belmont, *Le patriarche Cyrille Lukaris et l'union des églises*, în „Irénikon", XV, 1938, p. 342 și urm. și XVI, 1939, p. 127 și urm.

[13] Cartea lui Movilă, în versiune latină și greacă, a fost completată și i s-a dat numele de Ὀρθόδοξος ὁμολογία (Mărturisirea ortodoxă).

înfrîngerea oștilor turcești. Foarte probabil că nu. Pentru viitor, Antim Ivireanu nu vedea pe tronul Țării Românești decît un domn mai hotărît a merge împotriva Imperiului Otoman. În acest sens, se pare că Ivireanu nu este de loc străin de o încercare de discreditare a domnului, în primul rînd în sînul bisericii, chemînd la el pe mitropolitul de Adrianopol și pe Mitrofan de Niș, duhovnicul curții, pentru a le arăta 24 capete de acuzație împotriva lui Brîncoveanu, întocmite de adversari, dacă nu va fi participat la întocmirea lor însuși mitropolitul. Mitrofan rămîne însă fidel domnului și-i comunică faptele, ceea ce reise din apărarea în scris a mitropolitului [14]. Brîncoveanu îi cere în chip simplu mitropolitului demisia, pentru a nu solicita personal caterisirea la patriarhie. Antim ia însă legătură cu domnul, se apără magistral și nu atît tăria juridică a argumentelor, cît căldura vorbelor inspirate a apărării sale a făcut pe domnul creștin pînă în măduva oaselor să închidă ochii și Antim să-și păstreze încă scaunul mitropolitan. Care a fost atitudinea lui Antim în continuare nu se poate spune cu precizie. Se pare însă că a rămas în taină alături de Cantacuzini, fără să bănuiască în vreun fel ce avea să urmeze, adică tragedia domnului, omorît în final de turci, împreună cu copiii lui [15]. După anumite indicii, în complot s-a amestecat însuși marele umanist Stolnicul Constantin Cantacuzino, considerînd, probabil, că urmarea nu va fi decît o scoatere din domnie, cum fuseseră atîtea pînă aci. Dar Poarta otomană începe să procedeze înfricoșător și va continua tot așa. Urmașul său, Ștefan Cantacuzino, și tatăl acestuia, adică însuși Stolnicul Constantin Cantacuzino, n-au avut o soartă mai bună și nici nu puteau s-o aibă, dată fiind atitudinea lor, care nu a rămas ascunsă Porții. Capetele lor căzute sînt umplute cu paie și expuse ca niște măști tragicomice. În fața acestui spectacol lugubru, Antim Ivireanu persistă totuși nezdruncinat în atitudinea sa de luptă împotriva forței otomane, convins că tot va cădea. De aceea, cînd primul domn fanariot, Nicolae Mavrocordat, îi cere, sub amenințare, pe drumul Giurgiului, să-l urmeze, la vestea că oști austriece au intrat în țară [16], Antim nu-l ascultă, ci se întoarce la București. Zvonul se dovedește fals, Nicolae Mavrocordat revine, pedepsește crunt pe boierii „trădători", iar pe Antim îl dă în seama turcilor, care îl poartă de barbă și de păr în ochii mulțimii [17]. Mitropolitul vrea o întrevedere cu domnul, dar acesta nu era Brîncoveanu și Antim este închis. Se obține apoi caterisirea lui din partea patriarhiei, ca instigator la răscoală și părtaș la crime [18] și, cu tichie roșie pe cap, este pornit sub escortă, pe drumul exilului, spre mînăstirea Sf. Ecaterina de la Muntele Sinai. În cale, este căsăpit și aruncat de turci în rîul Tungea, afluent al Mariței, în Bulgaria, în prima jumătate a lunii septembrie 1716 [19].

---

[14] Antim Ivireanul; *Predici*, ediție critică de G. Strempel, București, 1962, p. 297.

[15] *Istoria Țării Românești de la octombrie 1688 pînă la martie 1717*, ediție C. Grecescu, București, 1959, p. 115; N. Iorga, *Istoria bisericii românești*, II, p. 54.

[16] Vestea era lansată de Ioan Abramios, predicatorul curții domnești, împotriva căruia Mavrocordat s-a răzbunat mai tîrziu. Știrile relatate de Mitrofan Grigoras, *Istorie pe scurt a Țării Românești (1714—1716)*, ediție D. Russo în *Studii greco-române*, București, 1939, t. II, p. 431 și 442. Vezi și D. V. Economides, *Ioan Avramie*, în B.O.R., LXII, 1944, nr. 4—6, p. 141—159.

[17] Mitrofan Grigoras, *op. cit.*, p. 432 și 443.

[18] Ghenadie Enăceanu, *Condica sîntă*, p. 111—114.

[19] Damian P. Bogdan, *Viața lui Antim Ivireanul*, în B.O.R., LXXIV, 1956, nr. 8—9, p. 688; vezi și N. Iorga, *Documente grecești*, în Hurmuzaki, *Documente*, XIV, 2. p. 794.

Aşa se încheie spectacolul tragic, desfăşurat zguduitor pe scena Ţării Româneşti. Au căzut capetele oamenilor care s-au lovit între ei, în amestec de ambiţii şi idealuri, uneori fiind rude (Brîncoveanu şi Cantacuzinii), dar a rămas opera lor, de o mare trăinicie. Comemorînd moartea mitropolitului cărturar Antim Ivireanu, comemorăm, de fapt, un complex cultural al momentului istoric respectiv. Constantin Brîncoveanu a fost ponegrit de adversari că a pus dări exorbitante pe popor. Dar dări mari au pus şi alţi domni, fără să lase în urmă o epocă de cultură şi un „stil brîncovenesc" cu care ţara se mîndreşte şi azi [20]. În această epocă culturală se integrează şi activitatea de cărturar a lui Antim, susţinută cu căldură de voievod. Această activitate nu se rezumă însă numai la opera de tipografie, scoţînd personal sau cu ajutorul ucenicilor peste 60 de cărţi într-un sfert de veac, nu se rezumă nici la meritul de a fi introdus limba română în serviciul religios, afirmînd într-un *Molitvenic* de la 1706 că „nu iaste oprit a sluji liturghia fieştece pravoslavnic în limba sa" [21]. El este un creator în domeniul artelor plastice mici şi în literatură. Pe lîngă opera de gravor şi miniaturist al cărţilor, de la Antim a rămas în manuscris, în formă de sul, o întinsă frescă iconografică, cu titlul *Chipurile Vechiului şi Noului Testament* [22], în care, pe lîngă valoarea surprinzătoare de desenator şi miniaturist, se remarcă şi cultura sa largă, în referinţele, din legendele chipurilor, la scriitori şi filozofi antici sau la scriitori religioşi medievali, ca Socrate, Platon, Aristotel, Democrit, Strabo, Sf. Augustin, Ioan Gură de Aur [23].

Antim Ivireanu a stăpînit însă şi darul artei literare, pentru care avea nevoie de pasta cuvintelor. Cum a ajuns să domine acest instrument de exprimare ca străin de ţară este, într-o măsură, după cum spuneam la început, o enigmă. Ne putem totuşi explica acest mister prin puterea lui personală de asimilare, stimulată însă în plus de simpatia trezită de capacitatea de creaţie a poporului observată în arta şi literatura populară, în literatura cultă, în monumentele de civilizaţie şi cultură ale ţării. Om din popor, s-a apropiat de popor şi de graiul lui viu, de valorile lui culturale. Limba lui literară are involuţiuni folclorice şi faptul se vede în traduceri, în prefeţe, în versuri ocazionale, ca cele care încheie, de pildă, *Evanghelia* de la 1697, exprimînd mulţumirea sfîrşitului, dar parcă mai ales dorul discret faţă de patria sa de naştere, rămasă departe :

Precum cei străini doresc moşiia [ţara] să-şi vază,
Cînd sînt într-altă ţară de nu pot să şază,
Şi ca cei ce-s pe mare bătuţi de furtună

---

[20] Este neştiinţifică atitudinea de a-i găsi merite lui Brîncoveanu separat şi a-l acuza aspru, cum de obicei se face, cînd este vorba de poziţia lui faţă de Antim Ivireanu. Ei au fost aduşi în conflict de evenimente şi de scopuri diferite în acţiunea de bună-credinţă a fiecăruia.

[21] Antim se întemeiază în afirmaţia sa pe textele canonice (Scrisoarea întîia a Apostolului Pavel către Corinteni, XIV, 19) şi pe cele afirmate de alţi capi de biserică ortodocşi, citaţi de el, ceea ce dovedeşte informaţia sa bogată.

[22] Această operă a fost descoperită la Kiev şi prezentată de Şt. Berechet în *Documente slave de prin arhivele ruse*, Bucureşti, 1920, p. 17—26 şi în articolul *Un manuscris de zugrăveală al mitropolitului Antim*, în „Comisiunea monumentelor istorice", „Anuar", II, 1928, p. 125—135; vezi acum în urmă G. Ştrempel, *Un cronograf ilustrat atribuit mitropolitului Antim Ivireanul*, în „Romanoslavica", XIII, 1966, p. 309—353.

[23] Citaţi în mare măsură şi în predicile sale.

Și roagă pe Dumnezeu de liniște bună,
Așa și tipograful de-a cărții sfîrșire
Laudă ne-ncetată dă și mulțumire [24].

Dar opera sa de deosebită valoare literară sînt *Didahiile*, adică predicile ținute din amvon, rămase în cîteva manuscrise pînă în a doua jumătate a sec. al XIX-lea, cînd au început să fie tipărite [25]. Literatura noastră omiletică a avut o frumoasă tradiție, începînd cu Coresi și continuînd cu *Cazania* mitropolitului Varlaam. Pe cînd însă predicile acestora sînt preluări ale unor cazanii de accepție general ortodoxă și de educație religioasă [26], predicile lui Antim sînt vii, se adresează societății românești și au ca scop și o educație cetățenească. Tablourile sînt diverse și colorate de cele mai multe ori în stilul cel mai natural al limbii. Desigur, Antim folosește diferite izvoare, între care și omiletice, dar el nu compilează, ci creează, încît cuvîntarea sa dispune întotdeauna de prospețime.

Contemporanul său Jacques-Bénigne Bossuet, celebru predicator francez, întrebuințează în cuvîntările și predicile sale stilul „lucrat", pompos și poematic, pentru preamărirea cerului și de obicei a capetelor încoronate : „Celui qui règne dans les cieux et de qui relèvent tous les empires, à qui seul appartient la gloire, la majesté et l'indépendence, est aussi le seul qui se glorifie de faire la loi aux rois, et de leur donner, quand îl lui plaît, de grandes et de terribles leçons". Abatele Faydit relatează că înainte de a-și compune cuvîntarea, Bossuet citea două cîntece din Homer, pentru „a prinde", probabil, „tonul" scrisului.

Antim Ivireanu, în schimb, folosește stilul narativ, uzează de parabole sau de splendide tablouri lirice, pe care le zugrăvește laic și direct după natură, în spirit și în limbaj popular. E un creator de forme, de imagini, și are ochii îndreptați democratic spre cei necăjiți. Într-una din predici ia, bunăoară, deschis apărarea oamenilor săraci din popor, care sînt desconsiderați și storși neomenește de aristocrație, într-o antiteză de efect :

„[. . .] Cei mari strălucesc cu hainele cele de mult preț și cei mici n-au cu ce să-și acopere trupul, cei mari să odihnesc pre așternuturi mari și frumoase, și cei mici se culcă pre pămîntul gol și pe paie ; aceia între răsfățări și între bogății și aceștia între primejdii și întristăciuni. Însă, cu toate aceste măriri despărțite, nu să cuvine celor mici mai puțintică cinste și dragoste, decît aceea ce să cuvine

[24] Aceste versuri frumoase au fost retipărite, cu litere georgiene, de Mihai Ștvanovici în *Liturghierul* său din 1710 (vezi I. Bianu și N. Hodoș, *Bibliografia românească veche*, I, p. 484).

[25] Antim Ivireanul, *Predice făcute pe la praznice mari*, ediție de I. Bianu, cu date biografice despre Antim de episcopul Melchisedec, București, 1886, XXII + 218 p. ; Antim Ivireanul, *Didahiile ținute în mitropolia din București*, ediție de C. Erbiceanu, cu o prefață de episcopul Melchisedec, București, 1888, XL + 245 p. (Erbiceanu a crezut că a descoperit „originalul") ; Antim Ivireanu, *Predici*, ediție de P. V. Haneș, București, 1915, LIII + 256 p. ; Antim Ivireanul, *Predici*, ediție critică cu studiu introductiv de G. Ștrempel, București, 1962, 322 p.

[26] Pentru corelația de texte vezi Pandele Olteanu, *Les originaux slavo-russes des plus anciennes collections d'homélies roumaines*, în „Romanoslavica", IX, 1963, p. 163—193.

celor mari şi bogaţi, nici este cu dreptate celor mari să se închine lumea şi pe cei mici să-i batjocorească"[27].

În altă predică, Antim ia în zeflemea, în termeni plastici, pe aceia dintre boieri care socotesc că prin ascunderea adevărului la spovedanie rămîn oameni de omenie; critica e dură:

„[. . .] nu spunem duhovnicului că mîncăm carnea şi munca fratelui nostru creştinului şi-i bem sîngele şi sudoarea feţei lui, cu lăcomiile şi cu nesaţiul ce avem[. . .]".

De asemenea, multora le este ruşine, după el, să-şi mărturisească zavistia (invidia), care „roade totdeauna ficaţii, ca rugina pre fier şi ca cariul pre lemn" iar alţii obişnuiesc să facă „sărindare din jafuri" şi ce este mai trist „cel ce jefuieşte, pradă şi căzneşte pre săraci" este socotit „om înţelept". Predica aceasta este, de fapt, un adevărat pamflet.

Iar cînd Antim Ivireanu combate înjurăturile „de lege, de cruce, de cuminecătură, de morţi, de comîndare, de lumînare, de suflet, de mormînt, de colivă, de prescuri, de ispovedanie, de botez, de cununie etc.", fără să vrea, el realizează un tablou grotesc şi realist, în care toate sfinţeniile devin lucruri moarte şi sînt profanate de omul lovit de mizerie şi necazuri mari, pentru care sufletul lui nu găsea împăcare.

Tonalitatea verbului este cînd acută şi veninoasă, cînd domoală şi uşor zeflemitoare. Pe doamnele timpului, sulemenite şi pline de giuvaieruri, le compară cu Sara lui Avraam din Biblie, cu mîna plină de cocă şi faţa plină de pielm, exact, de fapt, ca o femeie de ţară: „Caut şi văd faţa Sarei, plină de pielm. Văd şi faţa unei muieri de acum, plină de fleacuri drăceşti". Critica este discretă şi atenuată, căci în fapt predicatorul nu se referă la orice femeie, ci la boieroaice.

Cuvîntul lui Antim Ivireanu este în general liric şi se învederează, între altele, în comparaţiile cu tablouri din natură, cum este acela al furtunii pe mare, prinsă în culori de maestru:

„Mi se pare ca cînd aş vedea înaintea ochilor mei chipul ei, de toate părţile să sufle vînturi mari, să se strîngă împrejurul vîntului nori negri şi deşi, toată marea să spumege de mînie şi pretutindenea să se înalţe valurile, ca nişte munţi".

Liniile tabloului, „nesclifosite" cu cacofonii, sînt de ingenuitate şi suavitate populară.

Numeroase sînt comparaţiile cu elementele naturii, dar între ele mai des revine imaginea şi „oblăduirea" soarelui, pe care-l cîntă şi preamăreşte în inflexiuni lirice, ca Echnaton în literatura Egiptului antic sau ca Francesco d'Assisi în evul mediu, în al său *Il cantico del sole*:

„Cînd soarele răsare şi să înalţă de pre pămînt, se face pricină şi mijlocitor a multor bunătăţi, că, întinzîndu-şi razele, luminează pămîntul şi marea, goneaşte şi răsîpeaşte toată ceaţa şi negura, încălzeaşte şi hrăneaşte toate neamurile dobitoacelor şi, în scurt să

[27] Doar Jean-Baptiste Massillon (1663—1742) se apropie de Antim Ivireanu ca atitudine faţă de „tant d'infortunés qui ne se nourrissent que d'un pain des larmes et d'amertume", pe care autorul îi opune aristocraţilor îmbuibaţi, în folosul cărora cei mici sînt împinşi „au travail, à la peine, à la misère et à l'affliction", în timp ce stăpînilor li se rezervă numai „la joie, le repos, l'éclat et l'opulence: ils naissent pour souffrir, pour porter le poids du jour et de la chaleur, pour fournir de leurs peines et de leurs sueurs à vos plaisirs et à vos profusions; pour traîner, si j'ose parler ainsi, comme de vils animaux, le char de votre grandeur et de votre indolence" (*Aux grands du monde*, din ciclul *Petit Carême*, 1718).

zic, toate le însufleţeaşte şi le înviază şi pre toate împreună le bucură şi le veseleaşte [. . .]; că deşi iaste luminătoriu mare al ceriului şi împărat al tuturor stealelor, iar lăsînd celialalte stihii, îndrăgeaşte şi iubeaşte mai mult pre smeritul acesta de pămînt şi spre dînsul are închinată toată pohta lui, pre dînsul luminează cu razele sale, pre dînsul împodobeaşte cu toate feliurile de copaci, pre dînsul încununează cu florile, pre dînsul îmbogăţeaşte cu rodurile, pre dînsul hrăneaşte cu lucrurile sale".

Cineva ar putea fi tentat să creadă că Antim a cunoscut cumva opera lui Francesco d'Assisi, dar cîntecul său, „dispersat" în două predici şi „întregit" aci, este, de fapt, o inspiraţie proprie, izvorîtă din vibraţia personală în faţa frumuseţilor naturii, lucru destul de des sub pana sa, cînd cîntă luna care „luminează şi călătoreaşte [...] făr-de zăticneală", deşi, tablou grotesc şi folcloric, o latră cîinii, sau cînd cîntă pe fecioara Maria în comparaţie cu diferite elemente ale naturii: „[...] aleasă este ca soarele [...], aleasă este şi frumoasă ca luna [...], aleasă este ca revărsatul zorilor etc.".

Opera lui Antim Ivireanu este deci în general a unui mare talent literar şi ea are un registru variat.

Şi dacă ne gîndim că pe lîngă cele arătate pînă acum, Antim a pus bazele unui aşezămînt ca mînăstirea Antim, cu scopul de a fi de larg sprijin obştesc în Bucureşti[28], atunci ne dăm seama că el s-a simţit cu toată fiinţa sa integrat poporului român. De aceea poporul român, la 250 de ani de la moartea sa, îl omagiază ca pe unul din marii şi adevăraţii lui fii, opera lui, lăsată moştenire, fiind de incontestabilă valoare culturală şi artistică.

[28] Indicarea sprijinului pentru învăţarea copiilor, pentru săraci, pentru fete de măritat, pentru bolnavi, pentru tipografie şi „vivliotică" etc., în legatul mitropolitului Antim, publicat de Ghenadie Craioveanu în B.O.R., IX, 1885, p. 163 şi urm.

C. A. ROSETTI LA ZIARUL „ROMÂNUL"

MARIN BUCUR

„Românul" (ziariu politicu, comercial, literar) a apărut în 1857 în plină campanie unionistă, imediat după întoarcerea lui C. A. Rosetti din exil. Împreună cu „Steaua Dunării" și „Dîmbovița" formează, deși vor polemiza violent, triunghiul de rezistență al presei unioniste.

Teoretic, programul „Românului" era al unui filantropism patriotic, unde Rosetti „făcea poezie politică"[1], afișînd o politică dincolo de interesele dv grup, a tuturor, voind progres prin iluminare, pe o linie oficială-conservatoristă („nu vom face ceea ce se numește opoziție și nu vom combate ca sistem, stăpînirea, guvernul sau oricum vor voi să-l numească"[2]).

Era, categoric, un program de compromis formal, care să nu atragă atenția locotenenței domnești asupra unui „mădular" dezbinatoriu. Pentru a limpezi unele incertitudini și a neutraliza unele bănuieli, puse în acțiune trompeta verbală, susținînd regimul intern, cerînd solidaritate, acțiune, pe un ton biblic, patern și afectat: „Rumâni ! Rumâni ! Dați-mi voie să vă spui cu mîna pe creștet că pe calea întortochiată, în întuneric, și cu șoapte noi nu vom birui pe inamicii noștri. Să lăsăm dar cum a zis Isus ? « pre cei morți să-și îngroape morții », să ne adunăm cu unire, să dezbatem fără patimi și fără ură astăzi candidații, mîine instituțiile, repetînd cu toții sfintele strofe din *Cîntarea României* : « Deșteaptă-te, patria mea ! biruie-ți durerea... e timp a ieși din amorțire, seminție a domnitorilor lumii » aștepți oare spre a învia ca strămoșii tăi să se scoale din mormînt"[3].

Nu-i trebui răgaz lui C. A. Rosetti decît cîteva numere și adevărata poziție politică ieși clar la lumină. Unirea Țărilor Române deveni deviza luptei și ziaristul puse în mișcare geniul său gazetăresc. A fost și a rămas un patetic sentimental, cum fuseseră în fond și ceilalți pașoptiști:

„Rumâni alegători, alegeți ! Unii vor ca națiia rumână, precum este împărțită în clase, să fie împărțită și-n principate, ca astfel turburată necontenit să fie înăuntru ca s-afară prada celui mai tare sau celui mai dibaciu ; s-alții vor buna orînduială prin dreptate, propășirea prin știință,

[1] N. Iorga, *Istoria Românilor*, vol. IX, *Unificatorii*, București, 1938, p. 320.
[2] „Românul", an. 1, 1857, 9/21 august.
[3] Ibidem, nr. 5, 24/5 august, p. 2.

împăciuirea prin morală ş-adevăr, răsplătirea pentru muncă şi credinţă şi puterea prin unire"[4].

Era un limbaj al epocii, o graţie a verbului, oricîtă pedanterie superfluă ni s-ar părea nouă, obişnuiţi cu euritmia exactă a înţelesurilor verbale. Frontispiciul ziarului era întărit cu două canoane creştine : „Luminează-te şi vei fi", „Voieşte şi vei putea". Apoi paginile sînt stropite cu devize, citate evanghelice, istorice : „Deviza ta este Tărie şi Amor" ; altădată e „Unirea"...

E un personaj familiarizat cu tribuna, adresîndu-se mulţimilor, citindu-le manifeste, chemîndu-le la luptă.

C. A. Rosetti în această direcţie — şi în această epocă — n-are un stil teatral, adică nesincer. Cine compară limbajul „Românului" cu al „Pruncului român" şi al „Populului suveran" nu distinge deosebiri. „Mare răsunet, prin tonul aprins al articolelor sale, prin îndărătnica statornicie în cele mai înaintate idei..., prin talentul de scriitor al lui Rosetti, prin putinţa ce avea el de a ţinea anumite păreri politice la înălţimea oamenilor cu jumătate de cultură, dar cu pretenţii o dată şi jumătate, — află marea foaie a «roşilor» «Românul», urmaşul, crescut în format şi în siguranţă al «Pruncului Român» de la 1848"[5].

Stilul afectat şi delirant democratic e, adevărat, caragialesc în parte, dar e al epocii, nu l-a „creat" el. Sfaturile către popor sînt apostolice, oratorul întinzînd braţele ca un Eliade, silabisind, pentru a fi memorizate, profeţiile :

„June român ! Domn pe tine şi ţară în sfînta-ţi neatîrnare, intră în inima ta şi dă hotărîrea ta cea firească fără a te gîndi la interesele cele mici, fără a te sfii de nici un om, de nici o putere şi de nici o opinie, şi fii sigur că cuvintele tale de vor fi sfinte vor trece ca săgeţi în inimile oamenilor" [6].

Dar şi la 1848 frazele au acelaşi ton dulce, seducător, umflate ca o mantie bogată în falduri :

„Acum fraţilor români, precum aţi aflat moderaţie şi blîndeţe chiar în furia voastră, cît aţi tras lauda Europei şi aţi intrat în rîndul naţiilor civilizate, cu aceeaşi moderaţie, cu aceeaşi generozitate purtaţi-vă şi de acum înainte"[7].

Chiar şi declaraţiile guvernului revoluţionar au un compas larg de rotire, psalmodiindu-se la nesfîrşit. Să nu uităm că aceasta e epoca *Cîntării României*.

„Înmoi pana în lacrimi de bucurie ca să spui lumei, să spui Europei, să spui posterităţii patriotismul, bravura şi înţelepciunea poporului român. Fericită Românie ! pămînt sacru care ai făcut să rodească cuvintele lui Crist, popor glorios care ai ştiut să susţii libertatea cu pace, ca să nu se împlinească voinţa celor ce slujesc răului, celor ce voiesc a umili şi a năpăstui pe fii României, bucură-te că prin înţelegerea ta astăzi soarele luminează libertatea pe feţele românilor"[8].

---

[4] C. A. Rosetti, *Către alegători*, „Românul", an. I, 1857, nr. 8, 3/15 septembrie, p. 2.

[5] N. Iorga, *Istoria literaturii româneşti în veacul al XIX-lea—de la 1821 înainte*, vol. III, 1909, p. 254.

[6] C. A Roset, *Încrederea în sine*, „Românul", nr. 14, 24/6 septembrie, p. 2.

[7] „Populul suveran", 1848, nr. 1, 19 iunie, p. 1.

[8] Ibidem, 1848, nr. 4, 5 iulie, p. 1.

Care e deosebirea între declarația teribil patriotică din „Populul suveran" :

„Oh ! nu : trebuie să zică istoria că pe cînd fu mai ferice, mai liberă, unii dintre fii ei nu voiră a trăi în sînu-i. Voi aveți copii ce vor purta numele vostru... Veniți, fii ai patrii române, veniți și vă uniți cu toții, căci numai prin amor vom putea ajunge la adevărata fericire, la adevărata libertate"[9],

și îndemnul la Unire al lui C. A. Rosetti în 1857:

„Cum dar rumâni să pot a să mai îndoi un singur minut, că șapte mari împărați care n-au subscris la 1856 unirea pe singurul cuvînt că noi, în dreptul nostru de nație autonomă, n-am fost consultați, n-o să consimțească acea unire acum cînd avurăm fericirea în anul 1857 d-a striga cu un singur viers : Unirea, Princip strein, Guvern constituțional" [10].

Cu această melodie se cîntară evenimentele preunioniste în paginile „Românului" și se însoți cortegiul actelor mari ale epocii. Cel căruia îi fusese „iertat a lua condeiul în mînă", jurînd a nu mai fi pe vecie „cu nici o partidă și cu nici o clasă ci cu adevărul și dreptatea"[11], în plină toamnă a aceluiași an al întoarcerii, e deputat în Adunarea ad-hoc, unde are o prezență febrilă. Nu putu rămîne pasiv la o acțiune în care forțele pașoptiste se regrupaseră din nou. Aproape toți revoluționarii erau în posturi politice. C. A. Rosetti făcea parte din „comisia însărcinată cu redactarea memorandului dezvoltător al celor patru punturi"[12], iar în ședința din 11 noiembrie, ca „unul din deputații orașului București", protesta în numele jurnaliștilor contra „cenzurii și a amputării proceselor verbale ale ședințelor de dezbateri ale Adunării"[13].

Ideea de „Unire" e luată de departe, de la Adam. C.A. Rosetti găsește în orice fapt un subiect tentant publicistic, îl prepară cu citate și referiri la lectura sa solidă. Chiar și societăților de asigurare le face reclama de școli de educare a simțămîntului de solidaritate. Berlicoco, dandystul din tinerețe, scandalagiul care călătorea pe podul Mogoșoaiei călare și cu spatele înainte, e acum starostele comercianților și negustorilor, proprietarul stabilimentului de librărie (în calea Mogoșoaiei 18) cu cabinet de citire a noutăților apusene format din 300 de volume, depozitar de vinuri cărora le face reclamă negustorește, ca și ultimei mărci de hîrtie importată de el. Nu-i era jenă să se recomande comisionar și librar, librăria fiind o instituție venerată, cu tradiție ilustrată de Eliade numai cu două decenii în urmă, cum nu se sfia să facă publicitate bufonă unei loterii străine :

„Să trăiască dar loteria ! Coragiu ! Cine are coragiu are noroc" [14].

Și Creangă, pînă la răspopire, era membru de la înființare al *Primei societăți de economie* din Iași, la 1 iunie 1871, cu un capital de 25 lei[15].

C. A. Rosetti este ziaristul nostru modern care știe să alcătuiască un jurnal de la editorialul și comentariul extern informat, în contextul căruia apreciază oscilația politică internă, pînă la apropierea unor colaboratori de prestigiu. A adus pe lîngă el pe Gr. Alexandrescu, Al. Odobescu, Cezar Bolliac.

---

[9] „Populul suveran", 1848, nr. 9, 19 iulie, p. 1.
[10] „Românul", nr. 41, 31/12 decembrie, p. 3.
[11] *Către clasa întîia a privilegiaților*, „Românul", an. I, nr. 8, 7/19 septembrie, p. 2.
[12] „Românul", nr. 26, 5/17 noiembrie, p. 3.
[13] Ibidem.
[14] C. A. R., *Loteria*, „Românul", an. II, 1858, nr. 61, 4/16 august, p. 242.
[15] G. Călinescu *„Ion Creangă"*, Editura pentru literatură, ed. a II-a, 1963, p. 131.

Gazetarul va face loc cronicarului dramatic—aspect ce va fi discutat cu altă ocazie. Nimic din ce interesează opinia publică nu va fi uitat, căci ziarul era văzut ca un for al interesului general.

În epoca unirii şi, mai tîrziu, cînd cei mai mulţi dintre revoluţionari se disculpă de actele anului 1848 şi dezavuează public mişcarea, C. A. Rosetti a dovedit integritatea convingerii sale politice. Era demn de ceea ce crezuse mai înainte şi admitea cu mîndria triumfătorului că ceea ce e în curs de împlinire acum fusese înscris pe steagul revendicărilor de pe Cîmpul Filaretului şi în declaraţia de la Islaz. Comparînd constituţia de la 1848 cu cea de la 1858, conchidea cu aluzie la inamicii revoluţiei :

„Acèstea sînt acele cereri ale tîlharilor de la 1848, şi toate aceste, pentru care fură atît de acuzaţi şi pedepsiţi cu atîta cruzime, s-au consimţit acum la toată Europa, care a mai adăugat încă «Titlul de Principatele Unite»...[16], votul real de la 1857 însemna consfinţirea din nou a principiilor de la 1848"[17].

C. A Rosetti a spălat faţa revoluţiei de la 1848 de învinuirile forţelor conservatoare şi aniversările ei s-au transformat în pagini de o sinceritate zdrobitoare despre legămîntul său sufletesc cu idealurile de atunci :

„Mîine, scria C. A. Rosetti în 1864, se împlinesc 16 ani de la reînvierea de la 1848 şi iacă că şi această aniversare o serbăm, precum serbam şi pe cele 15 trecute, tot singur, tot fiecare în cîte un unghi, şi numai cu cîţiva amici ai săi.

Mîine se împlinesc 16 ani şi naţiunea n-a putut să serbeze acea zi a reînvierii, pe cîmpul libertăţii, întrunită întreagă în jurul tribunei sale libere, şi fără nici o piedică, fără nici un geandram, astfel cum se cuvine a fi o naţiune vîrstnică şi liberă, astfel precum a fost ea în curs de trei luni cînd ea domnia singură"[18].

Mai mult decît oriunde, aici C. A. Rosetti şi-a justificat crezurile revoluţionare în acţiunea politică. Bătălia pentru Unire a avut în el un ostaş devotat. Conjura opinia publică în numele Unirii, ca în numele celui mai sfînt ideal. Unire sau dezmembrarea Principatelor Române era alternativa între fiinţa şi nefiinţa patriei. „În numele a 19 seculi de suferinţă trecute, în numele seculilor de fericire a venit, deputaţi rumâni, vă conjurăm, nu pierdeţi zilele, nu pierdeţi nici orele, nici minutele, lucraţi zi şi noapte, lucraţi bărbăteşte, lăsaţi pe cei morţi să-şi îngroape morţii, şi mergeţi înainte bărbăteşte şi sfîrşiţi cît mai curînd lucrarea voastră ca adevăraţi rumâni" [19].

Era, categoric, un antifeudal, partizan violent al unei alte alcătuiri. Sistemul castelor şi al privilegiilor boiereşti se perimase şi vremea cea nouă se sufoca într-un cadru prea strîmt. Clasa tîrgoveţilor, comercianţilor şi negustorilor, cărora el le era staroste, arunca pe foc privilegiile şi legiurile vechi. C. A. Rosetti susţine chiar o reprezentanţă bogată a naţiunii, o guvernare democratică care să înlocuiască liberul arbitru al dictatorului.

---

[16] C. A. Rosetti, *Revoluţie şi revoluţionari*, „Românul", an. II, 1858, nr. 74, 18/30 septembrie, p. 1.

[17] „Românul", an. IV, 1860, nr. 54, 23 februarie. V. şi „Românul", an. VIII, 1864, 11 iunie, p. 1.

[18] Ibidem, an. VIII, 1864, 11 iunie, p. 1. A se vedea în *Revista politică*, „Românul", an. III, 1864, 7 aprilie, p. 1.

[19] „Românul", an. I, 1857, nr. 18, 8/20 octombrie, p.1.

Ziaristul invocă, face apel la popor. E un exaltat, şi deşi sîntem în anul 1858, condiţiile pe care le pune pentru alegerea unui domn care să fie al timpurilor moderne au parcă în vedere pe viitorul domnitor al României unite : Al. I. Cuza [20].

Paradoxul provine din situaţia că C. A. Rosetti, care brava că „n-a fost lăsat să treacă nici o ocazie fără a combate, sub toate formele şi în toate chipurile ce ne-a fost prin putinţă, *privilegiurile*, patentele de tot felul", admitea, totuşi, o aristocraţie ereditară istorică, îngrozit de „aristocraţia burgheză sau financiară, lipsită de naştere, de strămoşi, de pilde mari şi nobile, moştenite din neam în neam, "care„ îndată ce ieşi din calea ei cea dreaptă şi firească şi voi să se facă aristocraţie la rîndul ei, o văzurăm întotdeauna şi pretutindene speriată de poziţia ei, închizîndu-se într-un spirit strîmt de egoism, de corupţie, de venalitate, şi slujind, pe rînd, de ajutor amăgitor, la toate partidele, la regi, la populi, după principiul ce-i părea mai lesne de-a izbuti şi mai folositor intereselor ei private"[21].

Principalul inamic a rămas însă vechiul regim, regimul pe care revoluţia nu reuşise să-l îngenunche. Subterfugiile ziaristului sînt o mie şi una pentru a scăpa de ochii cenzurei. Într-un articol *Despre despărţirea căsătoriilor* (cu un motto biblic : „Şi nimene nu coase petec de pînză nouă la haină veche ; iar de nu, luaţi-vă sfîrşitul, sau cea nouă de la cea veche şi mai mare gaură va fi"), chestiunea esenţială era nu divorţul, ci dialectica socială, la modul cel mai direct, fără nici o legătură cu chestiunea în discuţie : „deci foile cele vechi sînt societăţile cele învechite de timp, desmădulate de corumpere, deci haina cea veche este o pravilă veche, pe care nici n-o mai poţi aplica aşa precum este, fiindcă timpul a zdrenţuit-o atît de mult în mîinile celor ce au fost puşi a o păstra şi a o aplica, întrucît nu mai poate înveşmînta generaţiile cele noi. Dumnezeu tatăl reînnoieşte pe tot anul veşmintele pămîntului. Părinţii ne-au pomenit să reînnoim pe tot anul ce vom găsi învechit, greşit în pravili"[22].

Societatea umană e un mecanism care nu poate fi întors şi potrivit după orarul trecutului :

„Viaţa, trebuie să v-o spui, fiindcă aţi uitat-o, nu ţîşneşte din mormintele unde putrezesc morţii, ci din inimile acelora carii o au întrînşii"[23].

Desăvîrşirea umană e prin progres şi prin civilizaţie. Omul devine el însuşi nu prin sine, ci prin societate. Civilizaţia, adică reformele, apropie omul mai mult de esenţa sa.

„Cu cît omenirea se civilizează, cu atît ea devine pacinică şi omenoasă"[24].

În fine, Unirea Principatelor şi alegerea unui singur domn provocară o explozie de entuziasm cum pana lui C. A. Rosetti nu mai pregătise decît după instalarea guvernului provizoriu la Bucureşti în vara lui 1848. Ziua de 24 ianuarie, după campania cu un rar zel patriotic susţinută în favoarea lui Cuza, după alegerea lui ca domn al Moldovei, este decretată „ziua cea mai fericită din analele istoriei noastre", „minunea fericită",

---

[20] C. A. Rosetti, *Mîna de fier*, „Românul", an. II, nr. 62, 7/19 august.
[21] C. A. R., *Aristocraţia de jos*, „Românul", an. II, 1958, nr. 23, 21/2 martie, p. 903.
[22] „Românul", an. II, 1858, nr. 30, 30/11 iunie, p. 166.
[23] Ibidem.
[24] C. A. Rosetti, *Principatele Unite*, în „Românul", an. III, 1859, nr. 8, 20/1 februarie, p. 1

intrarea în „regimul libertății"[25], „cea mai frumoasă pagină în istoria națiunii române"[26].

Adunarea electivă îl însărcinase pe Rosetti să-l întîmpine pe Cuza la hotarul dintre cele două provincii, și să-i înmîneze în numele poporului „coroana Principatului nostru", gest care crescu în ochii săi, văzîndu-se „ales al națiunii"[27].

Numele lui Cuza este cîntat ca al unui salvator. Rosetti îi făcu o presă cu atîtea flori stilistice cîte s-ar fi aruncat pe piața teatrului în onoarea noului ales. Omul are harul celui așteptat de popor:

„România de peste Milcov a numit în sfîrșit pe domnul ei, și precum era desigur, numele alesului a fost aclamat în toată România cu un singur viers: să trăiască Alexandru Cuzea, alesul românilor! Prințul Cuzea a fost unul dintre cei carii la '48 au ridicat stindardul autonomiei și al libertății Principatelor, și unul dintre cei carii au suferit la arbitrarul guvernului de atunci"[28].

Urmă o perioadă de timp în care Rosetti teoretiză ideea de „libertate absolută", adică libertatea emanînd de la puterea poporului, punînd clauză pentru eficacitatea legilor, respectarea voinței generale[29]. Căci numai o putere are dreptul natural de a domina în societate: *poporul*, și fără o națiune care să autoguverneze, nu se poate pretinde respectarea legalității, prin libertatea presei și a adunărilor[30].

Există o singură cale de a ajunge la libertate: domnia poporului, a națiunii. Rosetti nu e străin de gîndirea politică a lui Bălcescu cînd recunoaște antagonismul între popor și stăpîni:

„Lupta între națiune, care de natura ei tinde la libertate, și-ntre guverne, care tind la cotropire, a fost și va fi totdeauna necurmată"[31].

Instabilitatea guvernamentală ce urmă Unirii luă lui Rosetti trompeta din cui; dădu alarmă că boierimea n-a înțeles că de atunci privilegiile erau acte de băgat în cufere și în sipeturi:

„Nu, boieria, privilegiile, regulamentul și toate celelalte ale lor sînt cu totul desconsiderate în opinia publică. Însă noi mărturisim că-n fapt partida regulamentară are încă o putere destul de mare, ș-alegerile d-acum o dovedesc învederat. De unde vine dar această putere destul de mare a unei clase atît de uscate? I-iu din obicei; ș-al doilea din necurmatele și necontenitele greșale ale guvernelor ce succeseră de la 24 ianuarie și pînacum la 5 martie"[32].

La un an după Unire, C. A. Rosetti lasă ziarul în seama lui C. D. Aricescu, pentru că intrase în guvern „împreună cu amicii mei politici", — amicii fiind N. Golescu, D. Brătianu, I. Brătianu, V. Boerescu, I. I. Filipescu, V. Vlădoianu[33].

---

[25] „Românul", an. III, 1859, nr. 11,27/8 februarie.

[26] C. A. Rosetti, *Principatele Unite*, „Românul", an. III, 1859, nr. 11,27/18 februarie, p. 1.

[27] Ibidem, nr. 15, 5/17 februarie, p. 1.

[28] C. A. Rosetti, *Principatele Unite*, „Românul", an. III, 1859, nr. 2, 6/18 ianuarie.

[29] *Respectul legilor*, articol nesemnat, în „Românul", an. IV, 1860, nr. 21, 21 ianuarie, p. 58.

[30] *Legalitatea*, ibidem, an. IV, 1860, nr. 47, 16 februarie, p. 146.

[31] Ibidem.

[32] *Comitaților mei din orașul București*, „Românul", an. IV, 1960, nr. 65, 5 martie, p.210.

[33] Ibidem, nr. 150—151, 29/30 mai.

Numit secretar de stat la Departamentul Cultelor şi Instrucţiunii Publice, militează în presă pentru libertatea individului şi pentru propăşirea lui prin educaţie. Libertatea nu e posibil de dobîndit fără o instrucţie publică generală. Cita din Condorcet despre rolul instrucţiei în dobîndirea libertăţii omului şi susţinea învăţămîntul general care „să aibă o direcţiune eminente naţională şi apropiată mai cu osebire trebuinţelor noastre morali, sociali şi materiali", pentru „înrădăcinarea principielor egalitarie şi constituţionali, şi să contribuie la cultivarea frumosului şi bunului, la moralizarea societăţii"[34].

C. D. Aricescu, „constrîns a merge o lună de zile spre a-şi căuta sănătatea", lasă în locu-i redactor responsabil pe Eugeniu Carada, care cu această ocazie face debutul carierei sale politice de mai tîrziu. În 15 iulie al aceleiaşi veri, C. A. Rosetti reveni la conducerea „Românului" teoretizînd în jurul autonomiei şi electivităţii democratice :

„O naţiune n-are trebuinţă de nimene spre a exista, ea nu datorează socoteală decît sieşi.... În orice împrejurare, singura autoritate supremă, singurul suveran de drept, este voinţa generală a căriia suveranitatea este necontenit şi fără prescriere"[35].

Normele de guvernare au la bază principiile dreptului natural rousseauist, ca şi în gîndirea politică a rivalului său politic, Eminescu :

„Oamenii nu se guvernează după nişte legi cu totul convenţionali, ci după simţimintele, după obiceiurile şi după trebuinţele stării lor de civilizaţie şi chiar şi-a naturei lor"[36].

În schimb, unde se deosebeşte structural de Eminescu este în admiterea unei politici a prezentului, găsind principiile politice ale trecutului învechite, vătămătoare progresului.

„Nici talentul de a fi cel mai mare, nici virtutea, nici viţiul, nici chiar crima nu sînt în stare a susţine o idee care a trecut în stare de tradiţiune, şi, prin urmare, chiar dacă am admite că guvernele trecute au avut o idee, ea acum este în stare de tradiţiune, şi nimeni n-o mai poate învia, căci istoria nu staţionează, nici nu se repetă" [37].

Exact ceea ce reproşa Eminescu liberalilor, de a fi sfidat istoria, răsturnînd ordinea firească de dezvoltare a statului natural.

Agitaţia publicistică a acestui temperament neastîmpărat se prinse de legea electorală în vigoare şi în baza căreia nu avea dreptul de vot[38], pentru că veniturile sale nu intrau în clauzele articolului 4 şi 19 al legii electorale, fiind acum în ajunul de-a se „desface de stabilimentul său comerciale"[39], anunţ cu care ziarul este împînzit o bună bucată de vreme.

Totuşi, în 1861 era deputat şi da în vileag caracterul malefic şi pernicios al lui Eliade[40], acuzat de trădare.

---

[34] C. A. R., *Ordine circulare către Dd Profesori*, „Românul", an. IV, 1860, nr. 176, 24 iunie, nr. 526.

[35] *Studie Constituţionali, Opiniunea publică*, „Românul", nr. 197, 15 iulie, p. 594.

[36] Ibidem.

[37] „Românul", an. V, 1861, nr. 46, 25 februarie, p. 3.

[38] Făcea parte din comitetul central din Bucureşti „pentru subscrierea petiţiunii din 11 iunie 1861 către Domnitor, cerînd Unirea desăvîrşită a Moldo-Românici sub Domnitorul ales la 5 şi 23 ianuarie şi întinderea senului electoral", împreună cu I. I. Melik, Gr. Serurie, C. Bolliac, Alecu C. Golescu, N. T. Orăşanu, Hr. Policroniad etc. (în „Românul", an. VI, 1861, nr. 166, 15 iunie p. 518, şi în *Situaţiunea*, „Românul", an. V, 1860, nr. 63, 4 martie, p. 2 etc.).

[39] „Românul", an. V, 1861, nr. 14, 14 ianuarie, p. 1.

[40] *Cavasul lui Omer Paşia*, „Românul", nr. 90, 31 martie, p. 295.

Polemizează cu ziarul „Unirea", organul partidei moarte, al „părţei drepte a Adunării", adică aripa boierimii conservatoare din Cameră, care a rămas cu „regulamentul şi dinastiile cele vechi", şi fără a ocoli buba, se arată nemulţumit de guvernarea lui Lascar Catargiu[41].

C. A Rosetti acuză boierimea de complot contra Unirii, ea împiedicînd desăvîrşirea ei, auxiliarul intern al intereselor duşmanilor din afară. Dacă în practica acceptării progresului moderaţia şi reformismul caracterizează gîndirea lui C. A. Rosetti, el e un radical şi un categoric în condamnarea feudalităţii. E o lume compromisă de propria ei istorie :

„Apoi dacă nobilimea Franţei muri la 1789 de necapacitate, neaplicare şi prevenţiune, ce mai poate spera boierimea noastră ieşită din pravila lui Caragea şi Regulamentul Organic ?"[42].

C. A Rosetti e un boierocton în presa românească din epoca lui Cuza :

„Şi la noi tot această maşină s-a profesat cu ţiganii. De le vom da libertate, ziceau boierii, ei vor muri de foame. Bieţii boieri ? Ei au fost urziţi în toate ţerile a merge din peire în peire, din asurzidate în asurzitate. Dar nu putea fi altfel. Orice instituţiune ce ajunge la sfîrşitul ei se corupe, se tîmpeşte : într-altfel ea n-ar putea muri !"[43].

Însă vorbele mari sînt spuse în orice împrejurare. Cum conjură pe cetăţeni în unele idei de libertate, tot aşa intervine pentru salubrizarea străzilor oraşului prin stîrpirea cîinilor vagabonzi. Preconizarea unor măsuri sanitare contra „flagelului" canin este exprimată în aceiaşi termeni ca în oricare articol politic. Nu mai poate sau nu-şi mai dă seama cînd şi cum trebuie schimbate uneltele. Aceeaşi pledoarie şi pentru marca de hîrtie importată de propria librărie cît şi pentru legea reformei agrare. Treptat, nemulţumit de tărăgănarea lucrărilor din Cameră, dădu drumul seriei de articole filipice ale lui Bolliac în sprijinul legii pentru secularizarea averilor mănăstireşti. Începu să fie nemulţumit de cabinetele post-unioniste, bănuindu-le de cîrdăşie cu inamicii progresului : boierii. Se găsi un prilej banal să folosească editorialul ziarului pentru a lovi în Kogălniceanu, că nu participase la solemnitatea împărţirii premiilor pentru studenţi[44]. Protestă în acelaşi loc pe lîngă ministrul de justiţie că se întîrzie restituirea armelor de lux ridicate de la proprietari şi că lui nu i-a înapoiat epistola luată „prin violarea cea mai mare ş-a dreptului ş-a moralităţii, ş-a probităţii naţionale"[45] ; drept răspuns se confiscă şi revolverul lui E. Carada.

Prinse de veste că guvernul îl pusese sub observaţie şi se dezvinovăţi cu o prudenţă vicleană :

„Să nu creadă cineva că voim să criticăm Guvernul ; nu !"

Dar ce era altceva decît o critică la modul parabolic, blînd :

„Vorbim acum către guvern, către toţi românii, din toate clasele, cum vorbeşte copilul bolnav către maica sa : buzele-i ard, gura i s-a uscat de durere şi d-arşiţă, vocia i s-a stins ca şi toate puterile, dar inima tot mai bate, şi bietul copil neputînd să crează că maică-sa nu poate, şi mai puţin încă nu voieşte să-i dea ajutoriu, să-l scape, se uită spre dînsa cu lacrimile

---

[41] „Românul", nr. 169,18 iunie, p. 1.
[42] C. A. R., *Unde ne duc ?*, „Românul" nr. 277, 4 octombrie, p. 875.
[43] Ibidem.
[44] „Românul", an. II, 1862, nr. 181, 30 iunie şi 1 iulie.
[45] Ibidem.

fierbînd pe ploapele lui de focul din întru şi-i cere, şoptind, apă, ajutoriu Facă cerul sau să fim înşelaţi în aprecierile noastre, sau să nu ştim nici ce auzim nici ce vedem, sau să izbutim a face pe toţi a auzi şi a vedea ce auzim şi ce vedem noi, ce aude şi vede toată lumea, sau ca toţi românii să lase interesele cele mici, urile cele meschine şi sterpe şi întrunindu-ne şi luminîndu-ne, întărindu-ne, sfătuindu-ne prin întrunire şi prin suspinele cele arzînde ale României, să reluăm în mînă stindardul naţional şi să-l ridicăm atît de sus încît să-l vadă toată Europa, să-l recunoască, să strige : ea este şi să ne reluăm locul ce ni se cuvine la banchetul cel mare al reînvierii tuturor naţionalităţilor" [46].

Anul 1863 fu şi mai senzaţional. Relaţiile lui C. A Rosetti cu guvernul continuară a se răci. Interveni în apărarea lui Aricescu [47], iar apoi propria sa persoană îi dădu serios de furcă. Protesta că e anchetat la biroul procuraturii, strigă în gura mare că libertatea cuvîntului şi a tiparului este nerespectată, guvernul nu aşteaptă prea mult şi prin Ministerul de Justiţie îl judecă şi îl achită, victoria fiind sărbătorită cu declaraţii şi steaguri.

„Românul" însă fu consecvent şi deveni el judecătorul guvernului Creţulescu, acuzîndu-l de pasivitate şi lipsă de vocaţie politică [48].

Nu trecură decît cîteva luni şi Kogălniceanu ameninţă ziarul cu suprimarea, drept pedeapsă pentru desele critici aduse de „Românul" că ar fi introdus teroarea contra libertăţii cetăţenilor. C. A. Rosetti răspundea că şi aşa el nu va conduce „Românul" după 1 ianuarie 1864; paginile continuară a fi adevărate manifeste pro-rurale, socotindu-se chestiunea ţărănească esenţială, vitală pentru interesele patriei :

„Nici o cestiune nu poate fi mai mare, dar nici măcar d-o potrivă cu cea rurală" [49]. Este „uriaşa cestiune ce se numeşte legea rurală" [50].

Gazetarul nu putu nici de data aceasta să rămînă absent la evenimentele politice ale zilei. Încă o dată trebuia să dovedească că „partida cea vechie" — boierimea conservatoare — ca şi la 1848, era anacronică cu epoca, cum fusese totdeauna [51]. În ziar se exprima totuşi şi o linie mediană în soluţionarea crizei rurale, frate fiind şi „boierul" şi „săteanul", cum se exprima C. A. Rosetti. Vehemenţa fu totuşi fără margini. Cum se tărăgăna şi se întîrzia reforma agrară prin maşinaţiile şi instrucţiunile aripii de dreapta a Camerei, „Românul", exprimînd gîndirea politică a lui Rosetti, făcu corp comun cu politica lui Cuza şi Kogălniceanu, deşi lăsă să se înţeleagă că acuza chiar pe domnitor şi pe primul ministru. Nu înţelese politica acestora, confundîndu-i cu conservatorii, suspectîndu-i de trădare a încrederii ce li se învestise. Aluziile devin tot mai dese. Deziluzia că nu s-a împlinit nimic din ceea ce se intenţionase are în vedere şi anii de domnie ai lui Cuza. „Nu este ea (România !) oare, d-atunci (de la răscoala lui Tudor Vladimirescu) şi pînă acum, necontenit agitată d-o suflare de viaţă, în care se încrede, începe a da florile sale, şi-a doua zi vin lapoviţele, şi florile ei cad, şi roadele ei se pierd ! Ce căldură, ce suflare de viaţă la 1821 şi la 1848, şi ce grozav îngheţ... "[52].

[46] „Românul", an. VI, 1862, nr. 213, 1 august.
[47] Ibidem, an. VII, 1863, 3 mai.
[48] Ibidem, 11 august, p. 1.
[49] *Revista politică*, „Românul", an. VIII, 1864, 30 martie, p. 1.
[50] Ibidem, 4 aprilie, p. 1.
[51] Ibidem, 21 martie, p. 1.
[52] Ibidem, 7 aprilie, p. 1.

Kogălniceanu cu încă un inamic în contra sa, cînd mai avea şi Camera, suprimă ziarul în zgomotul protestelor calomnioase ale lui C. A. Rosetti invocînd libertatea tiparului.

„Românul" reapăru după 2 ani, la 11/23 iunie 1866, imediat după lovitura de stat soldată cu înlăturarea „colonelului Ion Alexandru Cuza". Cel care scrisese cîndva că alegerea lui Cuza este în ordinea minunilor proniei, probabil scria aceste jalnice retractări făcînd jocul unei cabale monstruoase la care se pare că participase direct [53], decretînd eroi pe ofiţerii trădători:

„Din nenorocire, alegerea făcută la Iaşi n-a fost nimerită"; lovitura de la 2 mai 1864 e caracterizată ca „uciderea deplină a tuturor libertăţilor", actele de laşitate ale maiorului Leca, colonelului Haralambie ş.a., acte în acord „cu voinţa generală a naţiunii" [54].

Partizanii lui Cuza sînt defăimaţi ca „oamenii regimului căzut la 11 februarie, în organele despotismului de la 2 mai, iar astăzi se fac propagatorii acţiunii oculte a străinilor ce vor nimicirea ţării" [55].

C. A. Rosetti se retrage de la conducerea ziarului, fiind numit ministrul cultelor şi instrucţiunii publice în timpul locotenenţei domneşti, şi în primul guvern de coaliţie, în care calitate îşi leagă numele de înfiinţarea *Societăţii literare române* ca instituţie academică. „Românul" continuă însă a exprima opinia politică a ideologului liberal trecut acum pe poziţia monarhismului. Întîi, sprijini candidatura lui Filip de Flandra, dar cînd acesta refuză, puse în mişcare aceeaşi maşină verbală şi sprijini aducerea în ţară a lui Carol I. Cel care se văicărea că la 2 mai 1864 i se zdrobise pana de către „un guvernămînt personal din cele mai desfrînate" şi i se „junghiaseră" această foie [56], devine complicele instaurării monarhismului. Lovind în Cuza şi Kogălniceanu, C.A. Rosetti lovea în însăşi crezurile sale revoluţionare. Suflul sincer al paşoptismului se uscase. Funcţiile îl fac un om al oficialităţii. Într-adevăr, pana gazetarului se tocise. Clamoarea sa sinceră, patetismul omului obişnuit cu tribuna, încep să se simtă false. Revoluţionarul de la 1848 aparţine unui partid de guvernămînt. Pledoaria lui pentru apărarea intereselor colective sună demagogic, propagandistic. (N. Iorga socotea că Rosetti era pierdut pentru literatură şi pentru politică mai devreme, de prin 1859 : Verva, vehemenţa, pasiunea, în forme care nu sînt printre cele mai simpatice, deosebesc scrisul său de luptă care căzu repede în repetiţie şi logomahie, ceea ce nu simţeau de-ajuns cititorii, nici măcar aceia care-i erau duşmani de idei" [57].)

Nu e greu de bănuit ce va fi determinat acum pe Eminescu să lovească în liberali, după venirea lui la „Timpul". Deosebirile de principii între cele două partide nu se prea clarificaseră pînă la 1877, încît nu acestea au iscat polemica de moarte. „Românul", pînă să vie Eminescu în Bucureşti şi după aceea, o vreme, avea ca inamic „Pressa" conservatorilor (o dată, în 1878, redacţia „Românului" îl dădea exemplu de schimb urban de replici în disputa lor cu „Pressa"). Ce se întîmplase, pînă acum ? „Româ-

[53] Aurel Rotaru, *C. A. Rosetti (1816—1885)*, Vaslui, 1939, p. 16.
[54] „Românul", an. X, 1866, 13 februarie, p.1.
[55] Ibidem, 27, 28 iunie, p. 1.
[56] Ibidem, 17 iulie, p. 1.
[57] *Istoria literaturii româneşti în veacul al XIX-lea — de la 1821 înainte*, Bucureşti, 1909, vol. III, p. 225.

nul" adăpostise în 1873 o notă denigratoare a lui Hasdeu. Dușmanii poetului sînt sau au fost amicii lui Rosetti. Hasdeu, Grădișteanu, Pantazi Ghica, Bonifaciu Florescu ș.a. trecuseră prin paginile „Românului". Vizanti era în Cameră din partea „roșilor". Liberalii, abia veniți la putere, (C.A. Rosetti era primăr al capitalei), țipau că au găsit visteria goală, ca urmare a unui regim spoliator [58]. Evenimentele din ajunul războiului de independență le solicitau o atenție maximă. C.A. Rosetti fusese trimis la Paris în scopuri diplomatice, dar „reacțiunea" strigă că s-a trimis „un demagog, un comunard". Pe lîngă faptul că era primar, mai era deputat al colegiului al III-lea de București și președintele Adunării deputaților. E peste tot, cumulard de funcții, băgăcios. „Românul" îi plînse soarta bătrînului său fondator, lovit de conservatori, ca și cum, spuneau ei, el ar fi vinovat de toate relele din țară [59].

Războiul atenuă temporar, cu evenimentele sale dramatice, disputa dintre liberali și conservatori. Dar la începutul anului 1878, „Românul" declanșă o nouă ofensivă contra „Timpului" din 30 decembrie 1877, care afirmase că țăranii sînt „unica clasă pozitivă a României", teorie care aparține lui Eminescu și probabil că e prima luare de contact a liberalilor cu ideologia poetului [60].

Războiul era în toi pe cîmpiile Bulgariei și Bonifaciu Florescu găsi cu cale să-și dea obolul său către patrie, contribuind cu *Quelques vers* par B. Floresco, la prețul de 1 leu, pentru răniți [61]. C. A. Rosetti figurase și el mai înainte cu suma de 10 lei pe o listă de ajutor voluntar pentru confecționarea de cizme și căciuli necesare la echiparea batalionului de miliție din județul Brăila.

Un articol în „Românul", în care Maiorescu era un tînăr neofit între conservatori (el care, divulga ziarul, afirmase că e fiu de învățător, fiu de țăran [62]), altul tot așa de denigrator, punînd la îndoială patriotismul celor de la „Timpul", trebuie să-l fi mîhnit pe Eminescu [63]. Poetul își dădu drumul la toată amărăciunea din suflet contra comediei politice. „Românului", care se lăuda cu „Nesce progrese atît de simțite, atît de serioase" [64], obținute în ultimul deceniu, Eminescu îi aruncă în față realitatea, spoiala de civilizație. *Romanul* vieții lui C.A. Rosetti continuă dincolo de disputa ziarului său cu „Timpul". La 18 noiembrie 1878, el demisionă din funcția de ministru de interne și fu ales președinte al Camerei.

După ce susținea că numai un guvern liberal ar fi putut conduce România în războiul de la 1877, ziarul hotărî să întrerupă „polemica stearpă", lăsînd reacțiunii „acele injurii grosolane, cu care sînt umplute zilnic coloanele organelor ei" [65]. Era însă o măsură imposibil de respectat și fu încălcată din primul moment. „Românul" se plînse că una din nefericirile cele mari „este aceea de a nu avea în față adversari serioși,

---

[58] „Românul", an. XXI, 1877, 2 februarie, p. 1.
[59] Ibidem, 1 octombrie, p. 1.
[60] Ibidem, an. XXII, 1878, 16, 17 ianuarie, p. 1.
[61] Ibidem, an. XXII, 1878, 16, 17 ianuarie, p. 1.
[62] Ibidem, 19 mai, p. 1.
[63] Ibidem, 10 iunie.
[64] Ibidem, 20 octombrie, V. G.Călinescu, *Viața lui Mihai Eminescu*, Ed. pt. literatură, 1964, p. 221—222. Discutarea pe larg în *Filozofia practică*. G.Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, Ed. Cultura națională, 1934, vol. I.
[65] „Românul", an. XXIV, 1880, 31 ianuarie, p. 1.

convinşi de ceea ce zic şi fac, şi conduşi de interesul general"[66]. Ura e contra grupului de la „Timpul", „seriosul grup" de la „Timpul", făcîndu-se un elogiu umflat lui C.A. Rosetti, care a dovedit în timpul consultaţiunii domneşti de la 1876 că „fusese simţul ţărei, că d-sa fusese geniul naţional al României"[67]. Se pregătea în culise discutarea în cameră şi în Senat a proiectului de lege pentru acordarea unei recompense naţionale lui C.A. Rosetti, sub forma unei pensii de 1 200 galbeni [68].

Tîrziu, trebuind să se adreseze alegătorilor, reapăru C.A. Rosetti ca un veteran întors din lupte, cu o abilitate deosebită de a-şi apropia amicii, într-o locvoree caţavenciană :

„Astăzi, cînd putem vedea cum eram la 1844, de cînd începurăm a ne cunoaşte, ş-unde ajunserăm la 1880, mergînd împreună, îmi împlinesc cu atît mai mult datoria d-a vă vorbi despre situaţiunea noastră politică, cu cît acum ne aude nu numai ţeara întreagă, dar şi Europa"[69].

Polemica de principii a „Românului" cu „Timpul" rămîne în fond polemica cu ideologia eminesciană. Cînd se reproşează ziarelor conservatoare că „au suspinat mereu după aşezămintele trecutului, numindu-le patriarhale, au susţinut că boierii reacţionari erau părinţii poporului, respectaţi şi iubiţi, că erau patrioţi şi că *noi* („Românul", subl. noastră, *M.B.*) am adus anarhia, am sărăcit pe săteni şi am demoralizat spiritele şi îmbrîncit ţara spre pieire, întroducînd principiile *Revoluţiunii franceze care este o crimă mare*", [70] e atacat Eminescu, nu încape vorbă. Acelaşi inamic este urmărit incontinuu : boierul, conservatorul de tipul lui Napoilă al lui Alecsandri.

C.A. Rosetti ducea o activitate intensă în administraţia liberală. Depunea pe biroul Camerei un proiect de lege pentru reorganizarea justiţiei [71]. Era deputat : în martie, apare ca preşedinte al Adunării deputaţilor [72] şi ministru de interne în cabinetul lui I.C. Brătianu. Se manifestă ca un om al ordinei monarhice, invitînd pe alegătorii săi să păstreze calmul în timpul petrecerilor care urmară declarării regatului, apoi va fi sărbătorit cu un mare banchet la împlinirea a 25 ani de la înfiinţarea ziarului [73].

A doua lege prezentată Consiliului de Miniştri, sub formă de proiect, este *Legea despre vînzarea băuturilor spirtoase-n comunele rurare* [74]. Orientarea ziarului este deviată completamente spre o politică de partid de guvernămînt, de propagandă liberală clamoroasă, cu aceleaşi arme şi argumente de care se foloseau şi conservatorii.

Un paragraf dintr-un lung editorial are în vedere iarăşi pe Eminescu : „S-ar zice că se află la redacţiunea „Timpului" un spirit sincer, care spune adevăratul cuget al partidei sale ori de cîte ori este lăsat liberei sale aspiraţiuni. Atunci se arată francamente cesarian, vorbeşte de ţepele lui Vlad V şi ameninţă pe rege cu cea mai cumplită soartă, dacă nu se va otărî a deveni un Cezar de felul lui Vlad. Din timp în timp însă partida pare a

[66] „Românul", an. XXIV, 1880, 5 martie, p. 1.
[67] Ibidem, 8 martie, p. 1.
[68] Ibidem, 9 aprilie, p. 1—21.
[69] Ibidem, 30, 31 mai, p. 1.
[70] „Românul", an. XXV, 1881, 19/20 ianuarie, p. 1.
[71] Ibidem, 25 februarie, p. 1.
[72] Ibidem, 16/17 martie, p. 1.
[73] Ibidem, 28/29 sept., p. 1.
[74] Ibidem, 7 noiembrie, p. 1.

se speria de francheţea redactorului său, şi atunci organul conservator se arată un moment constituţional, liberal şi dinastic"[75].

În anul următor, polemica urcă pînă la calomnie şi C.A. Rosetti interveni cu o plîngere că „Timpul" îi dezonorează familia [76].

Ca deputat, prezentă un proiect de lege pentru trecerea datoriilor la proprietari ale ţăranilor în contul statului, punînd pe boierii cei huliţi de el pînă atunci la adăpost de orice pagubă [77]. Conservatorii îl atacară pentru demagogie revoluţionară şi patriotică, liberali socotindu-se cei care au făcut singuri România modernă.

C.A. Rosetti este veşnicul cal de bătaie al conservatorilor. Contra lui se porneşte orice campanie („de vreo 40 de ani nu aud decît numai crime că am comis şi comit"[78]).

Atacurile „Timpului" îi scoase din sărite pe redactorii de la „Românul" şi în toiul polemicii invective Eminescu fu pus alături de veleitarii la conducerea ţării. Dar numai atît !

„Care om din această ţară mai poate primi astăzi acea piramidă compusă din cinci milioane de oameni pe capul cărora să stea şi să poruncească ce vor binevoi d-nii Lascar Catargiu, Lahovary, Theodor Rosetti, Nanu, Eminescu, Valenti, Holban, Nicolaidi, Manu, Drossu etc." [79].

I se publică un studiu, *Situaţia noastră politică în privinţa Europei* [80], recomandîndu-l că „este de trebuinţă a fi studiat de toţi românii".

Paginile propriului ziar o ţin într-o veşnică aclamare a lui C.A. Rosetti.

Nu e eveniment din trecut la care să nu fi participat C.A. Rosetti, să nu fi ţinut un discurs şi pe care „Românul" să nu-l pomenească cu voluptate. C.A. Rosetti e singurul patriot care ar merita elogiile unanime ale naţiunii.

La 21/3 oct. 1882, „zdrobit foarte", fu silit să plece din ţară, lăsînd locul, ca şi altă dată, lui Costinescu [81] la conducerea „Românului", şi totodată demisionînd ca deputat al colegiului III Bucureşti.

Anul 1883 începe pentru C.A. Rosetti cu un proiect pentru modificarea legii electorale ; el candidează pentru consiliul comunal al Capitalei. Altminteri, după cum rezultă din depeşele pe care le trimite în ţară, în martie se afla încă la Paris. Sosi în 3 aprilie, anunţînd că va lua direcţiunea ziarului abia în 11 aprilie. Cu o zi înainte, nu-l lăsă inima şi îşi dădu drumul la un patetic discurs, „timp de o oră şi 20 minute", în legătură cu revizuirea constituţiei. Este neobosit şi combate fără răgaz pentru modificarea legii supreme, în fond pentru o reprezentare în parlament a claselor tinere, chiar şi a ţăranilor, ca în Divanul Ad-hoc.

Sigur că garanţiile pe care le iscălea Rosetti pentru adversarii eminescieni ca Petre Grădişteanu, „român instruit, patriot, liberal, şi prin urmare propagator al luminei pentru toţi şi devotat stabilităţii şi propăşirii"[82], îi vor fi întunecat privirea poetului.

---

[75] „Românul" an. XXV, 1881, 18 decembrie, p. 1.
[76] *Moralitatea partidei conservatoare*, „Românul", an. XXVI, 1882, 25 martie.
[77] Ibidem, 7 aprilie, p. 1.
[78] „Românul", an. XXVI, 1882, 19 mai, p. 1.
[79] Ibidem, 19 mai, p. 1.
[80] Ibidem, 1 iulie, p. 1—2.
[81] Ibidem, 22 septembrie, p. 1.
[82] Românul, an. XXVII, 1883, 27 aprilie.

Invocă incontinuu trecutul său de tribun, amintind de toate momentele-cheie din istoria României, după 1848, cu un aer de părinte virtuos şi obişnuit cu opoziţia, cum zicea o dată el, de patruzeci de ani. Polemicile cu „Timpul" se intensificară. Nu se poate crede de cineva că articolele cu o ură delirantă contra „Rosettiştilor" şi „Caradalilor", „pleava" societăţii, nu se ştia de către Rosetti că aparţin lui Eminescu. Dori însă să nu răspundă „persoanei" şi rămase în polemică numai cu „Timpul", cu dirigenţii partidului. Nominal, nu polemiză cu Eminescu, deşi era clar că principiile atacate erau ale poetului. În această ostilitate dintre cele două tabere politice, C.A. Rosetti şi colaboratorii săi de la „Românul" îl cruţă pe Eminescu cu un gest mărinimos. Nu-l compromise. „Canalia" respecta pe poet, cum va rezulta mai tîrziu şi din admirabilul necrolog publicat ca editorial pe prima pagină a „Românului", la moartea lui Eminescu. Sînt pomeniţi în dispute oamenii politici: Lascăr Catargiu, I. Lahovari, C. Epureanu, Titu Maiorescu, Petre Carp etc. Eminescu nu, şi totuşi, cel mai dur contra lui Rosetti fu numai Eminescu. Poetul *Ceasurilor de mulţumire* se făcea că nu aude de Eminescu ca redactor al „Timpului"; pentru el, poate, exista numai poetul şi pe acesta îl va fi preţuit de vreme ce în permanenţă se abţinu de la orice ripostă îndreptăţită din partea sa.

C.A. Rosetti avea grija votării legii electorale, susţinînd o reprezentare proporţională a claselor, condamnînd vechiul sistem :

„Este neegalitar fiindcă pun *un cens*.

Este neegalitar fiindcă celor *mai numeroşi* nu le dau dreptul de a vota decît prin delegaţiune.

Este foarte neegalitar căci chiar astfel se impune *celor mulţi* a nu da delegaţi decît în număr *de două ori mai mic* decît va fi numărul celor din celelalte clase care direct votează.

Nu este oare aceasta, onoraţi confraţi, o mare nedreptate?

Şi nu este desmoştenirea celor foarte mulţi de către cei foarte puţini"?[83].

Cerea adversarilor să fie mărinimoşi şi să iasă din egoismul intereselor, strîngînd poporul în jurul lor. Un exemplu îl dădu tot el, declinînd orice ajutor prin subscripţie atît oficială, prin Parlament, cît şi publică, „pentru a-mi da o vatră pentru familia mea, un adăpost în iarna vîrstei mele şi a soţiei mele". Aflăm că un incendiu îi mistuise casa [84].

Declara a nu fi fost „organul oficios al unui guvern, ci apărătorul principiilor unui drapel".

„Nu sînt conducătorul unei partide, ci numai unul din purtătorii unui stindard" [85].

Era mîndru de a fi atacat pentru „radicalism" politic, pentru reforme înfruntînd înverşunarea „claselor cîrmuitoare"[86].

Articolele sale se leagă însă de practica politică curentă, nu mai au valoarea principiilor.

La 1 iunie 1884 demisionează din Cameră, fiind în dezacord cu amendamentele introduse de senat la două articole din constituţie. La o

[83] „Românul", an. XXVIII, 1884, 20 ianuarie, p. 1.
[84] Ibidem.
[85] Ibidem.
[86] Ibidem, 1 martie, p. 1.

săptămînă se aducea aminte cititorilor că „Proprietar — director politic şi girante răspunzător" la „Românul" este C.A. Rosetti[87]. Obişnuit cu lupta, cu funcţiile politice, nu se dădu în lături şi în ianuarie 1885 accepta să fie din nou candidat la colegiul II din Ploieşti. În martie era ales deputat la colegiul III de Argeş. Le răspundea alegătorilor că e bolnav şi nici nu le poate scrie [88].

Nu trecu mult şi o nouă epistolă vesti plecarea sa de la „Românul", „slăbit de boală şi negreşit şi de vîrstă"[89], trecînd direcţia ziarului în seama fiului său Vintilă C. Rosetti.

Ca o alinare, i se publicaseră pagini din *Scrieri în exil* [90].

Muri la 8 aprilie, într-o discreţie neaşteptată a ziarului său. Îi tipări testamentul cu fraze emoţionante despre ţară, cu crezurile sale cele vechi („Am luptat cu tărie, pentru naţionalitate şi pentru libertate, dar fără cea mai mică ură pentru nimeni"). Ultimul cuvînt de împăcare era tot pentru tovarăşa lui de viaţă [91].

Trăise în ultimii ani într-un cult fanatic al liberalilor, deşi el repeta mereu că nu slujise nici unui partid, ci patriei.

Avea numele legat de toate evenimentele proeminente ale epocii şi în lupta cu conservatorii vedea o perpetuare a disputei dintre partida naţională de la 1848 şi forţele trecutului. Numele său fu folosit propagandistic de unii ca al unui veteran partizan al progresului social, de alţii cărora le contesta participarea pozitivă la mersul revoluţiei române după 1848, ca al unui demagog, radical şi „comunist".

A rămas un om al acţiunii pînă în ultimul moment al vieţii, cu gestul său apostolic obişnuit, care începuse spre sfîrşit să pară strident şi umflat. A avut cultul progresului prin reforme, susţinîndu-le vehement şi sincer, cu convingerea că îndeplinea vechile datorii ale lui şi ale tovarăşilor săi de planuri şi vise de la 1848. Însă poporul al cărui nume îl chema încontinuu în ajutor şi în al cărui destin, credea, devenise în acest răstimp, pentru el, chestiune de regie electorală.

Vremurile de acuma nu mai semănau cu cele de la mijlocul secolului. Dar C.A. Rosetti rămăsese un întîrziat visător, un luptător al vechilor elanuri, într-o lume care nu mai lua de sfînt nimic din ceea ce prin pana lui era curat şi neîntinat de laşitate.

---

[87] „Românul", an. XXVIII, 1884, 8 iunie, p. 1.
[88] „Românul", an. XXIX, 1885, 16 martie, p. 1.
[89] Ibidem, 24, 25, 26 martie, p. 1.
[90] Ibidem.
[91] Ibidem, nr. 8, 9 aprilie, p. 1.

CONTRIBUȚII LA CUNOAȘTEREA OPEREI LUI G. IBRĂILEANU

(Precizări și restituiri literare)

II

ION CREȚU

În această a doua parte a studiului nostru, vom prezenta deghizarea lui Ibrăileanu sub numele altui colaborator al său, G. Topîrceanu, pentru care criticul ieșan a manifestat o deosebită afecțiune și prietenie. Pentru o mai bună înțelegere a problemei socotim utile cîteva informații biografice, care privesc momentul venirii lui Topîrceanu în calitate de redactor intern al „Vieții românești".

La 19 august 1911, Ibrăileanu îi scria poetului că-l bucură „propunerea" sa de a veni la Iași, în calitate de subsecretar de redacție, pentru „cetire de manuscrise, corectarea limbii unui... sau altui scriitor care nu știe bine limba, corespondența redacțională etc.", cum preciza criticul V.R. într-o altă scrisoare din 11 septembrie același an. „...De la redacție poți avea o sumă măricică, dacă poți scrie și în alte genuri decît acele de pînă acum. Scrie-mi dacă ai voi să faci recenzii, revista revistelor, miscellanea etc. Cred că poți, și mai ales cred că poți deprinde ușor. D-ta trebuie să fii unul din continuatorii noștri, căci n-o să trăim cît lumea. Dacă ai scrie la diferite rubrici (toate plătite), cred că ai putea rezista aproape cu produsul muncii literare.

O recenzie nu e greu de făcut, cînd cineva are gust și stil ca d-ta. Notițele la miscellanea, cînd îți vine ceva în minte, iar nu e greu. Apoi notițe la revista revistelor, la cronica veselă, poezii, proză — bine înțeles, cînd și cît poți..." (*Corespondența dintre Ibrăileanu și G. Topîrceanu*, în V.R., nr.11 din 1954).

Ibrăileanu socotea că poetul mai poate lua o slujbă, fără ca toate acestea să-i afecteze munca „pentru universitate și pentru literatură...".

Consecvent programului plănuit, Ibrăileanu i-a încredințat lui Topîrceanu sarcina de ajutor de secretar chiar din momentul sosirii acestuia la Iași (octombrie, 1911). Pe deasupra, Ibrăileanu i-a dat și sarcina de cronicar teatral, pe care o avusese pînă atunci profesorul Octav Botez. Această sarcină l-a surprins pe Topîrceanu, fiindcă nu se potrivea cu natura talentului său. În mod indirect ne-o spune poetul însuși în *Cronica veselă*

REV.ST. TEORIE LIT., T. 1 16, NR. 2, P. 221–234, BUCUREȘTI, 1967

(*Doleanțele unui cronicar teatral*) din nr. 10 (1911) al V.R., scrisă îndată după sosirea sa în Iași : „Zadarnic luna mă petrece-n cale/ Pe bulevardul alb și singuratic, —/ Că subsemnatul, „cronicar dramatic",/ Acum e-n rolul misiunii sale./ De-abia încerc un singur vers de odă, —/ Și-n capul meu vin stafii inedite,/ Cu gesturi largi, — cu răcnete cumplite :/ Moțoc, Spancioc, Ciubăr și Despot Vodă !/... Dar e-n zadar !... Va trebui să scriu/ (Chiar dac-ar fi să nu mai cînt o lună)/ De Dragomir, de piesă — că e bună,/ De Tomșa, de Pisoschi, tot ce știu !/... Așa, mă duc ursuz prin promoroacă,/ În pacea nopții albe și compacte,—/ Și nici nu știu că-n capul meu „se joacă"/ O tragedie-n paisprezece acte !"

Judecînd obiectiv, Topîrceanu, la vremea aceea mai ales, n-avea o pregătire specială care să-l pună în situația de a face critică dramatică. Pentru cronica dramatică se cer mai multe lucruri deodată : să cunoști perfect regulile desfășurării unei acțiuni teatrale și tehnica jocului de scenă, să ai cunoștințe temeinice din domeniul psihologiei, filozofiei și moralei, din domeniul științelor sociale și istorice, să cunoști bine literatura dramatică universală și opera autorului a cărui piesă de teatru se reprezintă. Criticul dramatic nu se poate mărgini la impresiile ușoare căpătate în timpul spectacolului, fiindcă el este chemat să emită păreri care să-i intereseze și pe cei mai pretențioși spectatori.

În același nr. 10 al revistei, în care Topîrceanu publica *Doleanțele unui cronicar teatral* în spiritul umoristic ce-i era propriu, se tipărea și o cronică teatrală semnată cu inițiala *T.* Cu acest gest timid se începe șirul unor cronici teatrale, din contextul cărora reiese că nu semnatarul este și autorul lor real. În mod natural, Topîrceanu n-ar fi început cronica cu preciziuni statistice asupra populației Iașilor, cu raporturile dintre teatrul moldovenesc și această populație, probleme pe care le putea cunoaște numai un localnic, iar nu poetul care abia descinsese în localitate. O părere care este desigur străină lui Topîrceanu este aceea privitoare la artistul State Dragomir : „...D. Dragomir a jucat cu toată tragerea de inimă", dar „...nu-nvie morții, — e-n zadar, copile !" Îl cunoscuse Topîrceanu pe State Dragomir din cariera sa artistică anterioară ? Ne îndoim ! Altceva e cu Ibrăileanu, care nu-l putea prețui pe actorul, profesor și la conservator, pe care criticul, în calitate de director supleant, nu s-a sfiit mai tîrziu (1914) să-l supere suprimîndu-i din buget postul de director de scenă, pe care-l deținea State Dragomir. (Știrea o deținem din „Evenimentul" de la 4 decembrie 1914.)

Că cronica aceasta teatrală semnată *T.* e plină de păreri ale lui Ibrăileanu, o divulgă însuși Topîrceanu în *Doleanțele unui cronicar teatral* : „Aș ataca pe d. Sadoveanu/ (Căci n-a aniversat pe d. Iorga),/ Aș lăuda pe d-ra Horga,/ Dar ce-o să zică d. Ibrăileanu ?/ Chiar dacă-n Iliaș a fost perfectă,/ O să vă pară că... mi s-a părut !/ (De-alminteri, eu știam de la-nceput/ Că voi emite-o laudă suspectă)...". Iată și pasajul din cronică, în care se găsește părerea emisă de... Ibrăileanu : „...Copilul Iliaș a fost... drăguță. D-rei *Horga* numai glasul nu i-a stat împotrivă, ca să ne dea iluzia acestui *travesti*...".

Și pentru a cita și un pasaj de natură anecdotică, dar semnificativă pentru psihologia autorului real al cronicii, vom reda și următoarele rînduri : „Promite mult jocul inteligent al d-lui *Demetrescu-Radu*. D-sale îi convin tipurile cu temperament egal. Mă întreb însă și acum : de ce la a

doua reprezentare n-a mai avut barbă?... Mi s-a părut că-l prinde. *Barba, d-le Demetrescu, e mare lucru la om!...*" Părerea aceasta despre *omul cu barbă* ne este nouă cunoscută la Ibrăileanu din anumite împrejurări, pe care nu e locul să le povestim aci. Dar ținem să subliniem că numai un obișnuit al spectacolelor teatrului din Iași putea afirma și deci putea cunoaște tipurile ce-i conveneau unui actor localnic. Acest *obișnuit* al spectacolelor din Iași nu era Topîrceanu, dar Ibrăileanu era, căci făcea parte din Comitetul teatrului.

A doua cronică teatrală (nr. 11 al V.R.) e semnată tot *T.* Conținutul acestei cronici ridică de asemenea îndoieli serioase în privința semnatarului *T.* Astfel, afirmația că A.D. Herz „a părăsit (*încă de pe cînd era în liceu*) subiectele istorice și... focul bengal, căutînd să pătrundă în domeniul aspru al vieții reale" se bazează pe un amănunt biografic pe care ni-l prezentase Ibrăileanu în recenzia sa la *Domnița Ruxandra* din nr. 5 (1907) al V.R., unde criticul afirmase că Herz i-a fost elev la Liceul Militar. Topîrceanu n-ar fi putut face o asemenea afirmație, într-o formă atît de proprie.

Dar se află în această cronică teatrală o critică aspră la adresa *Luceafărului* lui Delavrancea, care pare a porni mai cu seamă dintr-o cauză de ordin psihologic a criticului. Se știe că în toamna anului 1911 Ibrăileanu suferise îndepărtarea de la catedra universitară printr-o măsură a guvernului conservator, din care făcea parte și Delavrancea. Reaua dispoziție a lui Ibrăileanu față de trilogia lui Delavrancea rezultă din cronica teatrală de față, dar mai cu seamă dintr-o notă pe marginea dramei *Apus de soare*, publicată în nr. 7—8 din 1912 ale V.R., semnată însă cu litere convenționale, cum vom vedea ceva mai departe. Semnînd cronica sa teatrală cu litera *T.*, autorul se considera bine acoperit și putea deci spune: „Nu tot așa mi se întîmplă acum, cînd trebuie să vorbesc despre *Luceafărul* d-lui Delavrancea. Acest autor știu că „nu se formalizează". Și apoi, Excelența sa nu-și poate pune mintea cu mine... Așadar, cu un vag sentiment de ușurare, încerc și eu să „emit o părere", — cîteva impresii, — deoarece *critică* s-a făcut destul în jurul trilogiei marelui nostru autor.

— Săracii, moldovenii! Cum se băteau ei!... Așa am exclamat cînd am ieșit de la teatru. Și în această exclamație mi se pare că stă o mare parte din taina succesului d-lui Delavrancea.

Pentru că, mă rog, ce anume ne-a încîntat pe noi mai mult la reprezentarea „Luceafărului"? Acțiune susținută, încordată? Personaje vii și bine caracterizate? Conflicte puternice?

Să luăm de pildă un act..., un tablou. Genuna, această *vivandieră* națională care iubește cînd pe domnitor, cînd pe Corbea, — e dusă de d-l Delavrancea în pădurea în care se va da o luptă crîncenă. La un moment dat apare Corbea, viteazul Corbea, care iubește foarte tare pe Genuna. Amîndoi s-așază pe o bancă. Asistăm la o scenă naivă, în care eroul se poartă cu o imbecilă stîngăcie și timiditate. Vine domnitorul, vin boierii, fac repede un plan de luptă. Noi asistăm mereu. Boierii pleacă. Lupta e aproape să înceapă și... Ei da, codrul se pornește cu vuit prelung, codrul înviază, codrul se zbuciumă și clocotește din adîncurile sale, deși copacii îi stau neclintiți parcă într-o supremă așteptare... Moldovenii! Se bat nefericiții noștri moldoveni de odinioară, se bat cei fără odihnă și fără noroc, țăranii care de atîtea ori au hrănit cu sînge acest sfînt petec de pămînt al Moldovei... Tresărim fără voie și sufletele noastre se înfioară

de un adînc sentiment de iubire și de milă, de mîndrie și de admirație pentru zbuciumatul nostru popor...

D. Delavrancea ne dă numai prilejul acestui sentiment puternic, pe care l-a pricinuit întîmplător nu în mod conștient, artistic, consecvent. Pe noi nu ne mișcă atît piesa în sine, cît mai mult ceea ce punem fără voie în ea din sufletele noastre. Emoția aceasta e rezultatul fericit al unei colaborări la care autorul ia parte prea puțin.

Poate că de aceea, în seara spectacolului, unii dintre noi s-au simțit rușinați de emoția lor : au avut impresia unei profanări, ca și cum cineva le-ar fi forțat sufletul...

Dar pe autor l-au preocupat mai mult boierii (care dacă n-ar fi români, dacă ar fi niscai străini într-o țară străină, în jurul unui prinț străin, nu ne-ar mai impresiona de loc) și acel Petru, fiu al Răreșoaiei și al... +(răposatului) —acel guraliv Petru Vodă care, în actul ultim, parcă dinadins chinuiește pe cei din jurul lui, cu nesfîrșite și zadarnice lamentări.

În piesele d-sale, d. Delavrancea se folosește cu multă artă de o limbă colorată și energică, dar care nu e nici arhaică, nici moldovenească, nici literară pură : e pestriță.

Cuvîntul „scîrnăjie", pe vremea lui Rareș, nu se pronunța așa cum îl scrie d. Delavrancea, care a simțit în el un parfum arhaico-moldovenesc. D-sa știe mai mult decît mine, că această schimbare fonetică (scîrnăvie — scîrnăjie) e posterioară vremilor în care a strălucit Petru — Luceafărul. Apoi, împreună cu moldovenisme veritabile, găsim expresiuni muntenești ca : *ăla, aia, ăsta,* — oribile pentru urechea unui moldovan neaoș, hazlii pentru spectatorul atent. E ca și cum ai zice : „crivatul ăsta", „oghialul ăla" ! De altminteri d. Delavrancea (nu-i vorbă, prin gura lui Mogîrdici), încearcă să reproducă și graiul ardelenesc : îi dă mereu cu „no !" și cu „slană", — și crede că ne-a convins. Multe ar mai fi de zis și aici...

Dar am spus destule pe care n-aveam de gînd să le spun. Mă va ierta Excelența sa pentru această nemaiauzită lipsă de reverență ? Cred că mă va ierta, cînd voi mărturisi că tot în noaptea aceea, acasă, am recitat cu duioasă emoție, pentru a nu știu cîtea oară, pe *Irinel*, această gingașă capodoperă".

Socotim că o asemenea pagină critică este opera unui scriitor subtil și perfect cunoscător al valorilor artistice și lingvistice, cum la vremea aceea (1911) Topîrceanu nu probase că poate să fie. Ibrăileanu ne obișnuise cu tonul său de cald lirism la adresa moldovenilor, și deci pagina reprodusă mai sus nu poate fi atribuită unui spectator ca oricare altul, mai ales venit de curînd la Iași din Muntenia. Ibrăileanu, care studiase filologia și lucrase ani îndelungați cu Philippide la dicționarul limbii române, era natural să facă și observații de limbă pe marginea piesei lui Delavrancea.

Dar, lui Delavrancea i s-a mai făcut o critică *severă* la „Viața Românească", în aceeași epocă în care Ibrăileanu era rău dispus față de „Excelența sa". Lucrul s-a petrecut în numerele 7 și 8 (1912) ale V.R., unde s-a publicat o *notă pe marginea cărților* cu titlul *Apus de soare*, pe coperta revistei fiind menționată ca provenind din partea *colaboratorilor revistei*, semnată însă cu inițialele *A. G.* Această critică este similară ca ton și atitudine critică cu cea referitoare la *Luceafărul*, care am văzut că fusese semnată *T.* Dacă *A. G.* era o persoană reală și nu un autor nominal de circumstanță pentru camu-

flarea adevăratului autor, ea nu putea fi decît Artur Gorovei, care într-adevăr era un colaborator obișnuit al revistei, dar, pe de știm, acesta nu s-a manifestat ca un critic literar și mai cu seamă atît cît ... sever, cum ne apare *A. G.* în cronica sa despre *Apus de soare*.

Deghizarea autorului real este evidentă chiar din primele cuvinte și ea ne apare cu prisosință din șirurile următoare: „...Eu nu-s nici un fel de critic: nici literar, nici dramatic, nici cum vreți să le mai ziceți și nu mă încumet să spun nimic despre valoarea dramatică a dramei d-lui Delevrancea.

Sînt un profan.

Cetind însă această frumoasă operă, am rămas nedumerit asupra unor lucruri, și aceste nedumeriri vrau să le arăt".

Modul acesta de a intra în subiect și a se prezenta ca un simplu amator în ale criticii literare, fusese folosit de Ibrăileanu în articolul *Boîte à surprises* din nr. 2 (1912) al V. R., tot într-o *notă pe marginea cărților*, sub semnătura *Ricavio*, în care critica — am zice o adevărată șarjă — se făcea la adresa lui Lovinescu, în favoarea căruia ministrul conservator, deci colegul lui Delavrancea, îl deposedase pe criticul V. R. de catedra sa universitară, precum am arătat în studiul *Pseudonimele lui Ibrăileanu*, publicat în V. R., nr. 3 (1961).

„*Apus de soare*, după cît socotesc eu, zice mai departe autorul deghizat sub inițialele *A. G.*, nu este o dramă ca orișicare alta, în care defilează pe dinaintea noastră, arătîndu-și patimele, oameni *indiferenți*, adică oameni care pot să fie, în realitate, așa cum ni-i zugrăvește autorul, sau cu totul altfel. Îmi este indiferent dacă tipul după care Caragiale a copiat pe Ion din *Năpasta* era în realitate un idiot sau nu; psihologia lui să fie bine redată, actorul care întrupează rolul să joace bine, și eu sînt foarte mulțumit".

Și acest „profan" în ale criticii literare, cum îi place să se prezinte *A. G.*, ridică deodată tonul și strigă:

„Nu poate să fie tot așa, presupun eu, cu o piesă în care văd icoana unui personaj istoric, a unui Ștefan cel Mare, pe care nimărui nu-i este îngăduit să-l contrafacă. În o dramă ca *Apus de soare*, autorul nu se poate îndepărta de adevărul istoric, nici chiar pentru a dobîndi efecte scenice, care ar alcătui tot succesul piesei.

Și în această privință nedumerirea mea este foarte mare.

Oare Ștefan cel Mare, așa precum îl vedem în *Apus de soare*, întrupează pe Voevodul nostru, așa cum a fost el în realitate?

Am cetit și eu un curs elementar de Istoria românilor, și știu, așa superficial, cam ce fel de fapte a săvîrșit Ștefan Vodă al Moldovei. Despre el mi-am făcut și eu o părere.

Un războinic așa de vestit, un om politic așa de iscusit, precum a fost marele nostru Voevod, mie mi se pare că nu a putut să fie un *zeflemist* precum se arată el în cele patru acte din *Apus de soare*.

Zeflemeaua nu prinde nici la oameni mai mărunți, care au veleități de a fi ceva în lume, dar încă la un Ștefan cel Mare! Și, cu cît cetesc mai mult *Apus de soare*, cu atîta îl văd pe Ștefan mai micșorat; îl văd din ce în ce mai *diseur de beaux mots*, ceea ce nu se poate despărți de *mauvais caractère*, și sfîrșește arătîndu-mi-se în toată splendoarea unui *farsor*, cînd se preface că doarme și destăinuiește Oanei că-i este tată.

Iar la urmă, după ce a fost ars cu fierul roșu, și-i era sufletul la gură, cînd îl văd venind ca un turbat — ținînd în mînă sabia de pe care picură sînge, pe care nu știi pentru ce l-a vărsat — nedumerirea mea ajunge culmea, și mă întreb dacă nu cumva autorul a făcut o greșeală, dacă nu a confundat pe Voevod cu călăul său!"

Dar, în afară de această critică estetică și istorică, *A. G.*, întocmai ca și *T.* în cronica teatrală asupra *Luceafărului*, privește drama lui Delavrancea *Apus de soare* și din punct de vedere filologic. Astfel *A. G.* zice: „Mediul fiind în Moldova și acțiunea desfășurîndu-se între moldoveni, ce limbă trebuie să vorbească persoanele din piesă?... Dacă acțiunea se petrece astăzi, în București, de pildă, și eroii sînt niște persoane *indiferente*, ei pot să vorbească ori și cum, pentru că lucrul acesta este cu putință. De mi-i pune pe scenă un moldovean sadea, care ar vorbi cu *pă* și cu *ăla*, n-are să-mi pară curios, precum n-are să-mi pară, dacă un muntean ar vorbi cu *mîță*, *oghial*, *pichere*.

Dar cînd cei de pe scenă sînt moldoveni de baștină, boieri de-ai lui Ștefan-Vodă, personaje istorice, ai putea să mi-i faci să vorbească precum se vorbește azi la Tîrchilești?"

Deschidem aici o paranteză pentru *Tîrchilești*, localitate pe care autorul o citează în ironie întocmai cum făcuse Ibrăileanu în recenzia *Vasile Pop*, *Rîs și plîns* din V. R. nr. 2 (1906): „...Uneori devine trivial, ca în *O excursie tragică*, în care, cu o totală lipsă de bun gust, cu reminiscențe „spirituale" din vreun *Tîrchilești* oarecare, ne vorbește de „cîntecul" cailor...".

Și criticul *A. G.* continuă: „După cît mă ajunge pe mine mintea, asta nu s-ar putea.

Nu s-ar putea de asemenea ca eroii din *Apus de soare* să vorbească aidoma, precum se vorbea în Suceava la 1504; una pentru că nu prea știm cum vorbeau ai noștri pe atuncea și al doilea, pentru că poate ar trebui să-i punem să vorbească slavonește, precum îl și face d. Delavrancea pe Ștefan Vodă să se închine în actul IV...".

Socotim nimerit să deschidem aici o altă paranteză, pentru a arăta că Ibrăileanu a aplicat în anumite cazuri și acest fel de critică față de *limba* scriitorului. Iată cazul recenziei *M. Sadoveanu*, *La noi în Viișoara* (V. R., nr. 6, din 1907): „Dar, înainte de a isprăvi, am să cîrtesc puțin. Sadoveanu pune în gura țăranilor de pe Siret muntenisme: adeseori țărani din Viișoara întrebuințează vorbe ca „perete" ori ca „ăsta" etc. Înțeleg ca ei să vorbească literar (*acesta*), dar să vorbească cu provincialisme muntenești? Acest lucru strică oarecum impresia realității, iar cînd țăranii săi spun „straele astea", ori cînd la distanță de zece cuvinte întrebuințează și pe „ăsta" și pe „ista", atunci avem și o impresie ciudată și sentimentul că autorul nu și-a îngrijit bine și cu atenție... manuscrisul!".

Într-alt loc din critica sa, *A. G.* exprimă o idee care stăpînește în cercurile lexicografice pînă astăzi: „D. Delavrancea este un făuritor al limbii noastre de astăzi. Hașdeu, în *Etymologicum magnum*, îl utilizează ca pe cronicari, ca textele vechi, ca literatura populară, adică îl consideră ca un izvor care nu poate fi pus la îndoială. O formă pe care ți-o dă Delavrancea, trebuie să rămîie în limbă, pentru că altfel nu se poate". Ibrăileanu cunoștea asemenea considerații privitoare la

limba lui Delavrancea de pe timpul cînd lucra la dicționarul limbii române; le cunoștea și *A. G.*? Ne îndoim. De aceea credem că în paginile V. R. acest *A. G.* de sub *Apus de soare* este Ibrăileanu.

Atît de mult îi displace criticului V. R. limba din *Apus de soare*, încît își încheie analiza sa cu următoarele cuvinte, a căror asprime nu poate scăpa nimănui: „Ce splendid e *Apus de soare*, cînd ai darul să poți vedea cu ochii minții, desfășurîndu-se, ca pe pînza unui cinematograf, diverse scene din cele patru acte, fără să auzi nici un cuvînt!

Decorurile, costumele, situațiile dramatice, aranjate într-o serie de tablouri vivante, ar fi de un efect miraculos... numai să se suprime sabia ceia de pe care picură sînge".

Cine a cunoscut hipersensibilitatea lui Ibrăileanu și oroarea lui de scenele sîngeroase, va fi de acord că asemenea doleanțe nu puteau ieși decît de sub pana criticului „Vieții românești".

Convingerea noastră este că critica la adresa *Luceafărului*, ca și aceea la adresa lui *Apus de soare* din V. R., critică la care ne-am referit în cele de mai sus, este ieșită de sub pana *unuia* și *aceluiași* autor, și că acest autor nu poate fi altcineva decît Ibrăileanu în paginile „Vieții românești".

Dar să revenim la *T.* în calitate de cronicar teatral al „Vieții românești". În numărul 12 (1911) al V. R., cronicarul teatral semnează *G. T.* N-ar mai fi deci îndoială că autorul cronicii este G. Topîrceanu. Dar citind cu atenție și cu bănuiala căpătată cu ocazia cronicilor anterioare semnate numai *T.*, vedem că autorul este cineva care se dedă la subtile analize psihologice pe marginea comediei *Prostul*, la un nivel intelectual pe care nu l-a atins nici pe departe Topîrceanu înainte de venirea sa la Iași, fapt ce se poate demonstra cu cele două, trei recenzii și articolașe scrise de poet în unele reviste bucureștene, producții ce nu depășesc o factură comună. Și formularea unor reguli teoretice privitoare la arta literară este surprinzătoare într-o cronică teatrală semnată *G. T.* „Simplitatea în artă e o mare calitate. Uneori, ea e forma extremă a celui mai rafinat suflet de artist. Expresia simplă probează *gust*, iar simplificarea subiectului probează unitate în concepție: amîndouă izvorăsc dintr-o inteligență limpede, care nu se poate pierde în ceața unor teorii filozofice sau estetice nebuloase. Simplitatea aceasta dă multor opere mari aspectul unor ape clare și adînci".

Întîlnim în această cronică semnată *G. T.* o idee pe care o va dezvolta mai tîrziu Ibrăileanu în marele său studiu *Creație și analiză* (*Studii literare*, p. 78): „Așadar în conștiința noastră personagiul se încheagă după text, numai cînd n-am văzut piesa reprezentată. Cînd o vedem pe scenă, personagiul se încheagă în mintea noastră așa cum l-am văzut reprezentat de actor". *G. T.* spusese: „Mai sînt în această piesă și cîteva imposibilități materiale, dar nu le mai relevez, deoarece — trebuie să recunosc — e greu să spui totul despre o piesă pe care n-ai cetit-o în liniște și pe care ai văzut-o numai de două ori. Am însemnat aici doar cîteva impresii. Și se știe că *impresia* e condiționată de jocul artiștilor în primul rînd, și de alte împrejurări care în mod fatal o colorează".

Nu se poate spune că Ibrăileanu și-a alcătuit marele său studiu *Creație și analiză* adunîndu-și unele idei din cronici sau recenzii aparținînd unora din colaboratorii săi.

În cronica teatrală de care ne ocupăm este vorba de *O viață sfărmată* de Petrovici, căreia *G. T.* îi găsește defecte de psihologie. Două pagini întregi se înșiră pentru a se arăta că autorul „a intercalat într-o piesă *psihologică* de trei acte, o piesetă de *moravuri* într-un act", și că personajele n-au o logică a sentimentelor și a caracterului.

Înainte de a fi condamnată de *G. T.*, piesa fusese calificată astfel de Ibrăileanu într-o scrisoare dinainte de Crăciun adresată lui Brătescu-Voinești: „Piesa lui Petrovici n-a plăcut aci. Am văzut-o și eu. Îmi pare slabă. Să văd ce vei spune d-ta, cînd vei *vedea-o*. O piesă *se joacă* și *se vede*, *nu se cetește*. O piesă *cetită* — devine *nuvelă* (povestirea unor lucruri întîmplate). Acțiunea dramatică e o acțiune *prezentă* și *văzută*. Și eu m-am înșelat uneori la cetire. Cînd eram în comitetul teatral, am făcut să se joace frumoasa comedie *D-ale Carnavalului*. E imposibilă pe scenă. Nu s-a mai reluat . . . .

Dar piesa lui Petrovici îmi pare că are și defecte de psihologie. Și-i găsesc și alte multe defecte. Poate mă înșel? Dar n-a plăcut la nimenea".

Cu privire la *Răzvan și Vidra*, *G. T.* zice în aceeași cronică teatrală: „Vă mai aduceți aminte, de pildă, cum au judecat unii, la început, drama istorică a lui Hasdeu? Totuși *Răzvan și Vidra* și-a făcut drum... Această dramă istorică... n-a plăcut unora, la început, mai mult din motive... sociale decît literare... Piesa întreagă e plină de idei larg-umanitare, de porniri democratice, de ironii la adresa boierilor, pe care autorul ni-i arată lacomi, hrăpăreți (cu accentul pe a doua silabă), proști și răi. Firește că toate acestea nu puteau să placă mai ales aristocraților de la vechea *Junime* ...".

Ne îndoim că *G. T.*, el însuși, dacă ar fi G. Topîrceanu, și-a putut aduce ceva aminte în legătură cu timpul îndepărtat cînd drama lui Hasdeu *a început* să se reprezinte. Un istoric literar, cu mult mai în vîrstă decît Topîrceanu și care folosește o formă moldovenească *hrăpareț* (cu accentul pe a doua silabă), cum citim în cursul lui Ibrăileanu (*Epoca Eminescu*, p. 84—85), curs litografiat în 1919, după note stenografice din 1912, putea să se adreseze cititorilor cu forma interogativă din cronica teatrală, căutînd să reînvieze fapte literare dintr-un trecut mai îndepărtat. Chiar și o construcție stilistică precum: „...observațiile *cîrtitoare* ale criticei", ne sugerează prezența lui Ibrăileanu în această cronică teatrală, fiindcă ideea de *cîrtire* în critica literară îi aparține în paginile „Vieții Românești" precum se poate vedea din recenzia, citată și mai înainte, despre *La noi în Viișoara*: „Dar înainte de a isprăvi, *am să cîrtesc puțin*...".

Duioasele amintiri, exprimate într-o formă atît de lirică, despre epoca în care autorul cronicii a văzut întîia oară pe Julieta din *Romeo și Julieta*, sînt mai proprii lui Ibrăileanu, care nu s-a sfiit să-și înfățișeze adesea deziluziile sale și regretul după tinerețea care s-a dus.

În cronica teatrală din nr. 2 (1912) al V. R., prezența lui Ibrăileanu se face și mai mult simțită, în ciuda faptului că ea este semnată cu aceleași inițiale *G. T.* Pagina în care este analizată psihologia geloziei din piesa *Păpușile* nu putea fi scrisă decît de un critic analist și psiholog cum era Ibrăileanu și cum putem afirma că nu era Topîrceanu. Iar caracterizarea lui Hamlet este o pagină de antologie, cum n-am citit în nici o scriere a vreunui autor român:

„Dar, fără voia mea, a venit vorba de Hamlet. Îl ocoleam, cu o legitimă prudență. Ce mai pot spune eu despre palidul prinț al Danemarcei? Shakespeare singur a spus tot ce era de spus. În urma lui, toți criticii, toți psihologii, toți savanții, cu atîtea sute de opuri contradictorii, n-au făcut decît să întunece și mai mult fizionomia acestui copil enigmatic, care ne chinuiește timp de 10 tablouri și jumătate, pînă se decide la faptă. Dacă n-ar fi atît de viu, atît de etern adevărat, nu i-am ierta pentru nimic în lume abuzul pe care-l face cu răbdarea noastră. Dar Hamlet are mai multă viață decît un om viu. Pentru că d-ta și eu nu trăim decît vr-o optzeci de ani; pentru că noi nu sîntem atît de reprezentativi; pentru că în sufletul nostru, alcătuit din bucăți întîmplătoare, nu avem acele trăsături sintetice eterne, prin care să-și recunoască propriul suflet o largă categorie de oameni actuali și viitori. Pe cîtă vreme Hamlet a trăit patru veacuri și tot nu-i e destul: astăzi, cînd atîți contemporani de-ai lui se odihnesc nesupărați în rafturile unor biblioteci seculare și în netulburata liniște a uitării, — Hamlet continuă să gesticuleze pe scenele moderne, în fața unei generații de spectatori care văd în el poate pe cel dintîi, pe cel mai vechi și pe cel mai viu reprezentant al sufletului modern. El e prototipul omului care are oroare de faptă; al omului care „se analizează", care trăiește mai mult în sine decît în afară de sine; care se complace în provizoriu; care făptuiește în mod precipitat, împins de împrejurări, fără voința lui, — căci „omul slab după cum nu poate *începe* o faptă, tot astfel *nu se mai poate opri* cînd fără voia lui e silit s-o înceapă" etc. Și toate consecințele sufletești ale acestui fel de a fi își găsesc o pură întrupare în Hamlet.

... Dar văd c-am început și eu să-l comentez. Vă cer iertare".

Despre piesa *Manasse* se află în cronică unele idei și aprecieri personale ca în necrologul scris la Miscellanea din nr. 1 (1908), cînd *G. T.* nu se afla la V. R., iar încheierea cronicii are o formă pe care și-o îngăduia numai cineva de la direcția revistei și nu avea să dea seama cuiva de chipul cum se comportă față de problemă:

„Despre piesele care se vor da în beneficii, în timpul acestei luni, voi vorbi poate în numărul viitor, iar despre cele care mi-au scăpat și în această cronică, voi vorbi, cu ajutorul lui D-zeu..., în timpul stagiunii care va să vie".

Ni se pare elocventă o frază ce conține elemente biografice referitoare la autorul real al cronicii. „... Dar pînă la stagiunea viitoare, să vedem ce piese au mai fost în repertoriul acestui sfîrșit de stagiune, ca nu cumva să rămînă prea multe, de care să nu fi vorbit. M-ar mustra și conștiința mea de cronicar însuflețit de o juvenilă și „ampresată" dragoste de teatru, — m-ar mustra și direcția acestei reviste, care-mi suspectează hărnicia pe temeiul celei mai explicabile tardivități...".

La data acestei cronici teatrale, Topîrceanu, care avea douăzeci și cinci de ani, nu era îndreptățit să spună că e „însuflețit de o juvenilă și „ampresată" dragoste de teatru", pe cîtă vreme Ibrăileanu, care trecuse de patruzeci de ani, putea vorbi de o *juvenilă* dragoste de teatru, ca de ceva nu tocmai obișnuit. De altfel, din *Doleanțele unui cronicar teatral* nu prea reiese o „ampresată" dragoste de teatru la semnatarul ei *G. T.*

Poate că și corespondența lui Topîrceanu din această epocă ne-ar putea da lămuriri precise, fiindcă într-o scrisoare către un amic, datată

30 aprilie 1912, poetul se plînge de o gravă boală de nervi, ceea ce nu i-ar fi îngăduit să ne dea pagini ca cele despre *Hamlet* ori despre conflictele sufletești din piesele analizate atît de minuțios în cronicile teatrale, menționate pînă aci.

Tot *G. T.* semnează și cronica teatrală din nr. 10 (1912) al V. R., dar cele două pagini în care ne sînt prezentate unele personaje din comediile lui Caragiale se datoresc, fără îndoială, unui mare critic literar și nu unui cronicar teatral improvizat din necesități redacționale. Aceste pagini se aliniază, ca gîndire, ca putere de analiză literară, ca siguranță în formularea judecăților de valoare, cu tot ceea ce scrisese pînă la această dată Ibrăileanu despre Caragiale și cu tot ce a mai dat după aceea criticul în numeroasele sale studii privitoare la opera marelui dramaturg. Dacă nici în materie de critică literară nu admitem *„generație spontanee"*, sîntem îndreptățiți să negăm cu fermitate că paginile despre Caragiale scrise cu ocazia „săptămînii Caragiale", din nr. 10 (1912) al V. R. s-ar datora unui cronicar teatral ca oricare altul.

Și pentru a sprijini impresiile noastre pe date concrete vom reproduce o parte din cronica închinată *„Săptămînii Caragiale"* :

„...Pînza se ridică asupra primului act din *Scrisoarea pierdută*. Pristanda și cu Tipătescu, vorbesc.

Avem în fața noastră două personagii foarte deosebite între ele prin modul cum le-a zugrăvit Caragiale. Prefectul Tipătescu e un om modern. Lustrul manierelor îi acopere fondul de necinste și-i dă aproape aparența unui occidental. El e mai cult și mai inteligent decît toți oamenii din *Scrisoarea pierdută*. S-a mai spus că el singur dintre toți e-n stare să-și dea samă de situație. El e acela care-ntr-un moment se ia cu mîinile de cap și exclamă: « Ce lume, ce lume ! » În lumea aceasta el pare un expatriat. Tipătescu e mai general, mai puțin local și tocmai de aceea mai puțin intens decît Pristanda.

Vechiul polițai e o figură atît de populară, încît nici n-a deschis bine gura și lumea începe să rîdă.

Polițaii de astăzi, însă, nu mai sînt așa.

Pristanda nu mai există. De aceea publicul a găsit că piesele lui Caragiale nu vor putea trăi, că ele sînt deja demodate, fiindcă *tipurile* lui au dispărut...

S-ar părea că marele Caragiale trebuie să se supună acestei fatalități. Că opera lui pierde în durată, ceea ce cîștigă în intensitate. S-ar părea că Tipătescu trăiește și astăzi, tocmai pentru că are prea puțină viață personală. Că Pristanda a murit, tocmai pentru că a fost odinioară prea viu. Că un personagiu viu, foarte viu dacă pot zice astfel, tot atît de viu cum sîntem noi, împărtășește și soarta noastră: moare.

Să nu ne înșelăm însă.

Pristanda a murit ca tip, dar trăiește și va trăi ca om.

Strigătul lui „famelie mare, renumerație mică" e atît de *omenesc*, atît de puțin special ! Grija lui pentru soarta acestei „famelii", dragostea lui mișcătoare pentru cele „paișpe" suflete, pentru care fură și minte și-și înconvoaie spinarea, e atît de etern-omenească !

Pristanda niciodată nu m-a făcut să rîd.

El nu e numai un tip de comedie de moravuri. Sub cuvintele lui obișnuite Caragiale a pus o profundă tristețe. Pristanda se încovoaie

și rîde prefăcut. Pristanda e mincinos și laș, fiindcă nu poate trăi altfel. Dacă nu s-ar purta așa, el ar fi aruncat pe drumuri împreună cu cele „paișpe" suflete. Cinstea sau „famelia" ! Din această dilemă, cred că 90 la sută dintre oameni n-ar ieși mai curați decît bietul Pristanda.

Iată pentru ce cred că el are destul fond general-omenesc, ca să poată trăi.

Și tot astfel și celelalte personagii din comediile lui Caragiale (afară de două-trei excepții), — oricît de locale, și de speciale ne-ar părea ele.

Cavaleri medievali nu mai există de 5 veacuri, dar Don Quijote trăiește. Doctori ca Argan nu mai sînt pe nicăieri, dar Argan trăiește. Tipuri ca exageratul Tartarin sînt foarte speciale și se găsesc numai într-o provincie din Franța, dar Tartarin trăiește...

Aceștia, firește, nu sînt tipuri din „comedii de moravuri" ; dar nici eu nu vorbesc de opere, ci de personagii izolate. Intenția autorului de a zugrăvi mai mult caracterul sau sufletul decît moravurile mi-e indiferent, (observăm că aceeași *indiferență* manifestase și *A. G.*, în cronica sa despre *Apus de soare*, dar am văzut că *A. G. este* Ibrăileanu) — întrucît nimene nu poate determina cu siguranță proporția în care trebuie să se îmbine trăsăturile generale cu cele locale și speciale, pentru ca un tip să trăiască în veci și să poată fi înțeles pretutindeni.

Moravurile dispar. Dar întotdeauna ne va interesa o comedie de moravuri care *au fost* odată, dacă oamenii cu care au fost zugrăvite aceste moravuri au un fond general și etern sub pulberea specială a timpului și a locului în care au trăit.

Și personagiile principale din teatrul lui Caragiale, au acest fond".

După ce ne mai prezintă și pe Jupîn Dumitrache din *Noapte furtunoasă*, pe coana Veta și pe Chiriac, cronicarul teatral adaugă : „...Toate acestea vor să vă spună că, chiar dacă comediile de moravuri sînt menite să aibă, în mod fatal, numai o anumită durată ; chiar dacă pentru comediile lui Caragiale am crede că această durată e relativ scurtă, întrucît el nu a zugrăvit nici măcar moravurile unei societăți definitiv clarificate ci numai pe acele dintr-o epocă de tranziție — tot putem afirma că opera teatrală a marelui nostru scriitor va trăi, deoarece tipurile lui au destul fond general omenesc...".

★

Ibrăileanu știa că sub literele *G. T.* nu se ascunde cu adevărat Topîrceanu, și deci numai el putea să nu folosească aceste inițiale mai departe sub cronica teatrală următoare din numerele 11 și 12 (1912) ale V. R., în josul căreia vedem că reapare din cutia cu surprize redacționale numele *C. Alexandrescu*. Tot așa numai Ibrăileanu putea folosi numele lui Topîrceanu sub cronica teatrală din nr. 1 (1913) al revistei sale, dar n-a făcut-o, preferînd pe acela al lui *C. Alexandrescu*. Ne aflăm în fața unui capriciu redacțional al său.

Cu toate acestea Ibrăileanu și-a adus aminte din nou de numele lui Topîrceanu, pe care l-a folosit sub una din cronicile teatrale cele mai consistente din cîte s-au tipărit în paginile revistei ieșene, cronică din care părți fragmentare reținpînă și atenția unora din cercetătorii noștri actuali. Este vorba de cronica teatrală din nr. 10 (1913) al V. R., semnată de data

aceasta de *G. Topîrceanu* en toutes lettres, deși nimic nu ni se pare mai străin poetului decît textul acestei cronici, care nu cuprinde absolut nici o referință privitoare la spectacolele pieselor menționate în titlu : *Zorile*, *Poliche*, *Vinovatul*, *Ziua Dochiei*, *Disciplina*, *Ursul*, *Femeile în grevă*, *Ceașca cu ceai* și *Floare de răsură*, ci este o minunată înlănțuire de fine observații estetice asupra textului acestor piese sau de caracterizări pregnante privitoare la autorii lor. Astfel, critica dramei istorice în versuri *Zorile* de Șt. O. Iosif se face mai mult ca pretext de a vorbi despre poetul, care murise cu cîteva luni mai înainte, dar din cauza evenimentelor politice care au dus la campania militară în Bulgaria, nu se bucurase de un articol special și consistent din partea conducerii revistei, la care poetul colaborase ani de-a rîndul, moartea lui fiind amintită numai în treacăt la Miscellanea, alături de cea a lui Chendi, cu promisiunea că asupra activității lor revista va reveni.

Timpul trecea însă și Iosif nu putea fi uitat, de aceea în cronica teatrală de care ne ocupăm, după ce ni se spune că piesa *Zorile* este neizbutită și că deschiderea stagiunii s-a făcut cu ea mai mult „*ca un act de pietate față de Iosif, despre care s-a vorbit mai puțin decît trebuia*", ni se dă un portret psihologic și o caracterizare a poetului ieșite de sub pana unui maestru al criticii literare :

„Liric prin excelență, Iosif n-a avut nimic din ceea ce-i trebuie unui autor dramatic. A fost pur și simplu poet, — dar poet pînă-n vîrful degetelor.

Sîntem prea aproape de moartea lui ca să ne putem da seama ce admirabilă biografie de artist oferă el istoriei noastre literare. Nimeni nu s-a apropiat atît de mult de ceea ce ne închipuim noi că trebuie să fie un adevărat poet.

Niciodată nu și-a făcut reclamă. Niciodată n-a alergat după popularitate, n-a vrut să epateze, să treacă drept mare.

A fost naiv și dezarmat, a fost discret și muncitor. La treizeci de ani a iubit ca un adolescent, s-a plîns ca un copil. A avut o mare capacitate de a suferi. Cu sensibilitate de femeie a suportat durerea hărăzită unui bărbat.

Poezia pentru el a fost o mîngîiere, versul o necesitate. Așa se explică frăgezimea stihurilor și bogăția nesilită a ceasurilor lui de singurătate. De aceea arta lui a fost onestă, de aceea nu s-a încurcat el niciodată în teorii estetice, nu s-a înregimentat în școli. Prin intuiția talentului a priceput marele și banalul adevăr pe care proștii nu-l vor înțelege niciodată, dar pe care istoria tuturor literaturilor îl ilustrează : că sinceritatea în artă e o condiție pentru durata operei ; că sinceritatea e singura condiție în poezia lirică, unde talentul nu e altceva decît puterea de a fi sincer.

Și de aceea Iosif a putut, în mijlocul celei mai aliterare febrilități, să tipărească un volum de *Cîntece*, atingător, și simplu ca un suspin.

Traducerile din ultimul timp, despre care nu s-a vorbit aproape de loc, presupun o izolare, o putere de muncă și o modestie, care te uimesc. *Visul unei nopți de vară* e o minune, prin frumusețea limpede a stilului, prin bogăția imaginilor și a piedicilor pe care le-a învins.

Iosif, în cîte a scris, n-a fost un poet de talia celor mari, dar a fost din aceeași familie. Între el și Heine, între el și Eminescu sau oricare din

1

liricii de elită, nu a fost deosebirea care există între opaiț și lună, ci între stea și lună: un strop, dar un strop de foc ceresc.

Și totuși dacă în ajunul morții nu ar fi publicat *La arme*, el ar fi trăit fără să aibă măcar pe sfert succesul celor din arena de jos a literaturii românești. Căci, deși era mic, asupra lui apăsa blestemul care apasă asupra marilor damnați. Trebuia să aibă soarta poeților mari, născuți în țară mică și-n vremuri de prefaceri, pedeapsa ireductibilă a superiorității talentului în mijlocul unui public minor pentru artă: Nimic în viață, totul mai tîrziu. Nimic cît trăiește, statuie și celebritate cînd sărmanul lui trup hrănește ierburile cimitirului...".

Nu avem intenția de a anliza calitățile stilistice și afectivitatea duioasă care însoțește ideile variate și imaginile bogate, cu care ne-a obișnuit Ibrăileanu în necrologurile sale, în șirul cărora se rînduiește și panegiricul de față. Căci, fără îndoială, Ibrăileanu mai mult decît oricine avea la „Viața românească" și dragostea caldă și înțelegerea adîncă pentru literatură, calități care răsar cu limpezime din rîndurile închinate unui poet nefericit ca Iosif. Strecurînd însă această pagină de antologie în cursul unei cronici teatrale, n-o putea semna Ibrăileanu potrivit conduitei sale, despre care am mai amintit, în calitate de membru al comitetului teatral.

În continuare, autorul cronicii teatrale de care ne ocupăm formulează o cugetare în formă aforistică, obișnuită la Ibrăileanu (*Privind viața*):

„Dar de la morți să ne întoarcem la viață, căci viața, cu toate nedreptățile ei absurde, rămîne vecinic interesantă și plină de farmec".

Trece apoi la subiectul piesei *Poliche* a lui Bataille, în care ni se prezintă gradul de înjosire la care ajunge un om stăpînit de pasiunea amorului fizic. Pe marginea acestei piese, autorul cronicii ne redă cîteva gînduri, tot în formă aforistică: „Și te întrebi: oare, la urma urmei, amorul nu e curată nebunie, în înțelesul melancolic al cuvîntului?" Descriind urmările acestei pasiuni oarbe, autorul cronicii înșiră unele considerații de ordin psihologic, cunsocute nouă din *Amintiri din copilărie și adolescență* de Ibrăileanu. Idei similare va exprima Ibrăileanu și mai tîrziu într-o miscellanee din V. R., nr. 10 (1926) cu titlul *Filosofia modei*: „Dar cine nu știe din experiență, ori măcar din observație, că amorul este o nebunie pură și poate cea mai mare?"

Și cronicarul teatral, care devine din ce în ce mai identic cu Ibrăileanu, adaugă: „Un om de treabă își leagă deodată tot rostul vieții de o ființă străină; o împodobește cu toate calitățile închipuite, îi pîndește mișcările, gesturile, privirile, îi reține și cîntărește fiecare cuvînt, își pierde nopți întregi privind o fereastră, colindînd aceeași stradă, și poate fi ridicat în slava fericirii sau aruncat în disperarea cea mai neagră, de o simplă intonație, de un singur zîmbet al unei persoane care pînă mai eri îi era străină; îl știam om de treabă și deodată el devine capabil de toate umilirile, de toate neghiobiile, de toate infamiile, din pricina aceleiași persoane străine și fără ca aceasta să-i fi dat măcar un motiv aparent... Și omul acesta nu e nebun de legat? — „Toți oamenii iubesc, îmi veți răspunde. Nebunia aceasta e *norma*. Cine nu poate iubi, acela e anormal, acela e nebun". Și la replica dumneavoastră nu mai răspund, căci ar trebui s-o iau de la Adam.

Dar dacă, atunci cînd e vorba de amorul obișnuit, exclusivismul preferințelor noastre este ceva normal, — cînd e vorba de amorul fizic, acest exclusivism mi se pare de-a dreptul patologic.

Îmi voi lămuri gîndul, deși chestiunea nu e tocmai potrivită într-o cronică teatrală".

Îngăduința aceasta de a trata chestiuni *nu tocmai potrivite*, era la V. R. un privilegiu al lui Ibrăileanu, pe care criticul ni l-a arătat cînd în cursul anului 1910, sub rubrica *Din carnetul unui om de ieri*, a tratat subiecte ca: *Bărbații urîți și amorul*, *Mizoghinismul*, *Căsătoria* etc. sub semnătura *T. P.*, a cărei enigmă noi am dezlegat-o în articolul *Cîteva aforisme necunoscute ale lui Ibrăileanu*, în V. R., numerele 4 și 5, din 1946.

Întocmai ca Ibrăileanu, în multe pagini ale sale, cronicarul teatral aduce vorba : „Cunoașteți teoria „contrastelor", a „complectării reciproce" a lui Schopenhauer : brunul iubește blonda, femeia sensibilă, brutele etc." Asemenea idei întîlnim în *Bărbații urîți și amorul*, în analiza teatrală *Patima roșie* etc. Ibrăileanu obișnuia să se refere la *Metafizica amorului* a lui Schopenhauer, încă de pe vremea cînd colabora la „Lumea Nouă" (1895), iar în V. R., nr. 1, din 1925, la Miscellanea citim aceste cuvinte : „...blonzii iubesc brunele și invers". Pot fi ele atribuite lui Topîrceanu, care se știe nu mai face parte din redacția „*Vieții românești*" încă din 1924 ?

În această cronică teatrală din nr. 10 (1913), de care ne ocupăm, autorul nu vorbește nimic despre spectacol, ci face analiza literară a pieselor din repertoriu. Dar Topîrceanu, mai cu seamă în această vreme, nu poseda bogăția de cunoștințe psihologice și estetice pentru a ne prezenta teatrul lui Bataille, la nivelul cronicii. Și trebuie să ținem seamă și de un fapt biografic cu totul concludent. Topîrceanu se întorcea istovit din acțiunea militară desfășurată în 1913 peste Dunăre și adresa lui Ibrăileanu prin scrisoare aceste cuvinte : „...Din București vin imediat la Iași să-mi iau cîteva lucruri, iar de acolo plec la Nămăești să mă repauzez...". Așadar stagiunea teatrală putea să înceapă, iar în luna octombrie putea să apară cronica teatrală de care ne-am ocupat, fără ca Topîrceanu să se gîndească la ele, poetul nedorind altceva decît repararea puterilor fizice. De altfel este știut că nici în lunile următoare ale anului 1913, Topîrceanu nici măcar nominal nu mai apare în calitate de cronicar teatral, fiindcă cronica din noiembrie și decembrie este semnată *C. Alexandrescu*.

Despre alte rubrici ale „Vieții românești", sub care figurează numele lui Topîrceanu ca autor al unor materiale ce nu-i aparțin, după părerea noastră, vom trata într-un alt articol.

ION MARIN SADOVEANU — SCHIȚĂ BIOGRAFICĂ

I. OPRIȘAN

La fel cu Ion Sîntu, Iancu Leonte Marinescu, alias Ion Marin Sadoveanu — nume sub care-și publică cea mai mare parte a operei și cum se va numi în mod oficial din 2 decembrie 1949 în toate împrejurările — s-a născut în București la data de 15 iunie 1893, fiind fiul lui Nicolae Marinescu, doctor în medicină și al Emiliei, născută Petrescu, menajeră. Certificatul de naștere eliberat de Primăria comunei București, Secțiunea I, sub nr. 3424 din 16 iunie 1893, indică o diferență de vîrstă a părinților de numai 14 ani. În realitate, doctorul Nicolae Marinescu Sadoveanu, tatăl scriitorului, avea la acea dată nu 34 de ani, cum declară cu vădită intenție de micșorare a diferenței prea mari față de vîrsta soției, ci 37. Se născuse la 1 februarie 1856 în comuna Damian, județul Dolj, plasa Jiul de jos, și era fiul dascălului de biserică Marin Marinescu, decedat în anul 1878 și al Ioanei, născută Predescu (?). Cu 17 ani, deci, mai tîrziu se naște și Emilia (la 11 octombrie 1873), avîndu-și părinți pe Iancu I. Petrescu, grefier și pe Eliza, menajeră, stabiliți în București, pe strada Verde, 25. Care vor fi fost cauzele reale ale acestei uniri conjugale, și cum se va fi realizat ea, ne scapă deocamdată. Cert este, însă, că argumentele materiale venind din partea soției și prestigiul intelectual al soțului vor fi fost îndeajuns de puternice pentru a hotărî căsătoria. I. I. Petrescu, bunicul scriitorului, grefier la Palatul Justiției, dînd consultații în calitate de avocat, deținea serioase proprietăți în București — parte cumpărate, parte însușite de la boierul Barbu Bellu, a cărui moșie de la Bobești o administra și împreună cu care locuia în aceeași curte pe strada Verde. Și astăzi cîteva străzi din cartierul Colentina (Andronache), obținute prin vînzarea parcelată a terenurilor Petrescu, mai poartă numele grefierului: Petrescu I, Petrescu II etc. Desigur, proprietățile acestuia erau mult mai numeroase, de vreme ce Ionel Sadoveanu îi amintea într-o scrisoare din 1907[1] de recenta moștenire a lui Urlățeanu și îi cerea un cadou „mai gras" de Anul Nou, iar în alta, viitorul scriitor prezenta un raport referitor la „afacerea cu moșia Mangalia"[2]. Soțul — Nicolae Marinescu Sadoveanu, fiu al unui țăran mijlocaș cu 5 copii[3], nu se

[1] Scrisoarea din 26 XII 1907 către Elisa I. Petrescu

[2] Scrisoarea din 5 mai 1907 către I. I. Petrescu

[3] Copiii dascălului Marin Marinescu și ai Ioanei, decedată în 1892, au fost următorii: Gheorghe (1843 — 1907), Păuna (1846 — 1924), Constantin (1847 — 1903), Marin — preotul (n.? — 1922), Nicolae — tatăl scriitorului (1856 — 1920).

REV. IST. TEORIE LIT., T. 16, NR. 2, P. 235 — 250, BUCUREȘTI, 1967.

putea lăuda cu așa ceva, dar în 1885 (30 octombrie), după îndelungate lipsuri și stăruințe devenise *bacalaureat în litere și științe* al Universității din București, iar în 1889, luna aprilie, ziua 5, căpăta *Diploma de doctor în medicină și chirurgie* , semnată de Titu Maiorescu, pe atunci ministru, secretar de stat la Departamentul Cultelor și Instrucțiunii Publice. Ca o încununare a noii situații, dr. N. Marinescu—ce-și adăugase numele Sadoveanu la sfîrșit, după denumirea moșiei Sadova, pe al cărei teritoriu se afla comuna Damian, spre a se deosebi în lumea de specialitate de celălalt mare medic Marinescu —, era înaintat la începutul anului următor (16 I 1890) la rangul de medic de regiment, cl. a II-a, în Corpul II de Armată, facilitîndu-i astfel candidatura la mîna d-rei Emilia I. Petrescu, absolventă a pensionului de fete.

Că nu vor fi existat relații prea strînse între familia dascălului Marinescu — mult prea modestă materialicește — și cea a lui I. I. Petrescu, trebuie să bănuim dintru început. Lucrul ne este confirmat, printre altele, și de o scrisoare a lui Ionel Sadoveanu din 23 X 1907 către I. I. Petrescu. În această lumină ne apar mai clare și legăturile verilor dinspre tată : Costică, Iulius și Ion (Iancu), feciorii preotului Marinescu din Craiova, cu viitorul scriitor, căruia îi trimiteau cu regularitate ilustrate, felicitîndu-l cu toate prilejurile. Încercau prin el să intre nu atît în grațiile doctorului, cît mai ales în cele ale Emiliei Dr. Sadoveanu.

Ivindu-se într-o asemenea conjunctură familială, Ionel Marinescu Sadoveanu va capta pentru moment nu numai interesele și preocupările soților, dar și nemărginita dragoste a bunicului și a întregii familii. Înconjurat de grija și atenția tuturor[4], Ion (Nică, Oancea, Onel, Mița) Marinescu, „Bebe, On" — scriitorul de mai tîrziu, își petrece cei dintîi ani ai copilăriei — după cum va mărturisi într-un interviu — „în strada General Manu, din apropierea Căii Victoriei, izolat de zgomotul și viața agitată a străzii"[5]. Dar popasul său bucureștean se întrerupe degrabă. În 1896, dr. Marinescu-Sadoveanu era numit medic primar al spitalului din Constanța, localitate în care se va stabili în 1900 cu întreaga familie, ridicîndu-și pe țărmul Pontului Euxin „o casă somptuoasă pe strada Romană, nr. 15"[6].

Impresia profundă pe care i-o trezea contactul cu nesfîrșita întindere de apă îl va urmări pe scriitor toată viața, revenind adesea în operele sale și transformîndu-se cu timpul într-o adevărată pasiune. „Contactul pe care-l luam cu litoralul — se va confesa el — era cea mai intensă prezență a vieții mele de pînă atunci"[7]. „Ea [marea] este una din marile și nemărginitele mele dragoste" — mărturisea altădată[8]. În cel de-al doilea oraș căruia-i va

---

[4] Ion Marin a fost singurul copil legitim al doctorului Sadoveanu. Nelegitimi, însă, acesta a mai avut încă doi copii. Lucrul nu este condamnabil, deoarece din jurul anului 1907 și pînă la sfîrșitul vieții, soții Sadoveanu trăiesc absolut despărțiți : Emilia la București și Nicolae, doctorul, la Constanța, evitînd, totuși, să divorțeze oficial, spre a nu periclita în vreun fel viitorul copilului și mai ales pentru a nu se compromite în lumea în care situația materială îi împinsese. În felul acesta tînărul Sadoveanu a constituit totdeauna elementul de legătură între soți.

[5] Ernest Verzea, *O după amiază cu d. Ion Marin Sadoveanu*, în „Viața".

[6] *Ibidem.*

[7] *Ibidem.*

[8] Scrisoarea din 2 iulie 1910 către Sorin Negrutzi.

purta o permanentă afecțiune, I. M. Sadoveanu își începe lunga migală asupra slovelor. Chiar în 1900 aflăm că era elev în clasa I, fără a frecventa cursurile școlii, și învăța foarte bine. Lua însă lecții acasă de la „frailai" (Fräulein), cum o numește într-un răvaș din 4 II 1900 pe guvernanta prusacă Gabriele von Zerboni de la Breslau, angajată special pentru a-i face educația și mai ales pentru a-l iniția în tainele limbii germane și ale pianului. Din această perioadă (1900—1908) ne-a rămas o foarte bogată corespondență — fie primită de Ionel N. Sadoveanu, fie expediată de acesta — , pe baza căreia putem reconstitui mai în amănunțime viața tînărului. Majoritatea scrisorilor sînt adresate bunicului I. I. Petrescu, la București, cu care nepotul încheiase, bănuim, o convenție de a-i expedia săptămînal cîte 2 cărți poștale, informîndu-l despre tot ce se întîmplă în casa doctorului Marinescu. În schimbul serviciului de secretar, bunicul îi trimitea lunar o anume sumă de bani : o „leafă", la început de 5 lei, apoi mai mult. De altfel, rolul bunicului în finanțarea studiilor nepotului reiese a fi considerabil : o plătea pe guvernantă (25 lei lunar), pe profesorul de franceză (20 lei lunar), pe profesoara de engleză (25 lei lunar), taxele elevului la școală și orice capriciu cerut cu insisitență de către acesta. Mai mult, îi trimitea chiar și îmbrăcăminte.

De situația aceasta privilegiată, pe care nu o avea oricine, tînărul Sadoveanu s-a folosit din plin, formîndu-și o bogată și multilaterală cultură. Astfel, la șapte ani, în 1900 (3 septembrie) după ce confirma primirea viorii, se lăuda bunicului: „Eu cînt toată ziua cu vioara". Din 1902 începe cursul regulat de germană și pian, încît în 1903 (11 martie) putea să-i comunice aceluiași : „Află că am învățat la pian un vals foarte frumos și o să-l cînt în București la pianul d-lui Bibi ca să-l auzi și tu ...". În același an, 1903, lua lecții de limba franceză, mai întîi cu „franțuzoaica", iar ceva mai tîrziu cu Jeanjaquet — un elvețian refugiat la noi — și se familiariza cu pictura, pentru care avea chiar unele înclinații. Se informa nu numai pe cale livrescă. Împreună cu mama sa, întreprindea în primăvara anului 1903 o excursie la Budapesta și Viena, continuată în 1906 pînă la Veneția, Milano și München, unde are prilejul să vadă celebrele monumente de artă la fața locului. Toamna lui 1903 îl găsește exersînd în limba lui Shakespeare cu „M-me Georgescu", iar mai apoi cu Miss Bono, fiica doctorului Irwin Bolton. Dar ceea ce îl atrage mai mult în epoca aceasta constănțeană — după cum mărturisește în amintitul interviu — este istoria și medicina. Cu anul 1904, *Ion Sadoveanu* se prezintă cu regularitate la examenele anuale ale gimnaziului clasic „Mircea cel Bătrîn". Din foaia matricolă reiese, însă, că elevul n-a frecventat cursurile de zi ale școlii în primele trei clase. Abia în dreptul ultimului an școlar specificarea „examen particular" nu mai apare. Preocupările acestui al doilea ciclu sînt mult mai numeroase. Pe lîngă aprofundarea limbilor amintite, a pianului și picturii, Ionel Sadoveanu începe să ia lecții de gimnastică, entuziasmîndu-se de frumusețea scrimei cu sabia. Evada acum mai ușor de sub controlul sever al mamei și al guvernantei, făcînd numeroase escapade în împrejurimi. „Eu cu Jean — scria cu bucurie bunicului la 30 aprilie 1908 — ne plimbăm mereu cu barca și prindem pește, tragem cu pușca și umblăm cu bicicleta". Învățase să danseze, să joace tenis și popice și căpătase în dar un aparat de fotografiat cu care lua imagini.

Dar dincolo de aceste pasiuni de tinerețe, cu caracter mai mult recreativ, întrevedem și unele preocupări deosebite, ce vor constitui perma-

nențe ale personalității sale. Se interesa, astfel, voind să-l informeze pe I.I. Petrescu, despre unele „datine asupra tacticei . . . invincibilei armate japoneze"[9]. În acest sens citea *Istologia japonezilor*. Mai tîrziu își face o obișnuință din a-i comunica bunicului unele probleme de drept, de care acesta, probabil, ca grefier și avocat neautorizat era pasionat. Problemele extrase din diverse publicații stăine sînt interesante și prezintă într-adevăr dificultăți de interpretare. Așa, într-o epistolă mai lungă din 2 martie 1906, I. Sadoveanu îi solicita lui I. I. Petrescu părerea în legătură cu „o chestiune" rostită de I. Imberg „avocat la Curtea de Apel din Paris" : cine-i vinovat cînd calul unui proprietar omoară calul altui proprietar? Că tînărul era pasionat și el încă de pe acum de chestiuni juridice, ne-o dovedește graba cu care cere să i se răspundă (scrisoare din 2 martie 1904). Mai interesante însă, pentru biografia scriitorului sînt două date pe care, întîmplător, le găsim în cadrul acestei corespondențe. Prima atestă vechimea pasiunii sale pentru arta scenei, căreia dramaturgul și omul de teatru îi va închina aproape întreaga sa viață. Nota din scrisoarea din 21 decembrie 1907, adresată Elisei I. Petrescu, foarte lapidară ni-l prezintă pe viitorul teoretician în postura actorului : „Mîine seară/22 decembrie eu joc în piesa *Doctorul fără voie*". Comentariul mai larg lipsește și nu-l întîlnim nici în epistolele următoare. Cea de a doua informație extrasă dintr-o altă scrisoare privește pe poet. Este vorba de rugămintea adresată bunicului de a interveni la „Universul" pentru publicarea unei poezii proprii. Nu cunoaștem textul acesteia, dar referirea dezvăluie preocupările literare foarte timpurii ale viitorului scriitor. De altfel, în interviul acordat lui E. Verzea, I. M. Sadoveanu amintea că ar fi debutat încă din 1904 la o revistă condusă de M. Sadoveanu, „Amicul tinerimii", cu o traducere din Alphons Daudet. Afirmația nu se verifică însă. Cert este că tînărul va fi avut serioase înclinații către literatură și chiar către pictură ; prin 1906 (2 februarie) comunica bunicului : „Să vezi ce bine am început să pictez". Frecventarea muzelor trebuie pusă și pe seama stimulentului pe care îl constituia noul profesor de franceză — elvețianul Jeanjaquet.

Consolidat în preocupările către care se va îndrepta mai tîrziu, Ion Sadoveanu absolvea în 1908 gimnaziul clasic din Constanța cu media 7,25 și se înscria la 20 august, în același an, la liceul Sf. Sava din București. O dată cu înscrierea la liceu se încheia și perioada constănțeană a vieții sale. Va locui de aici înainte în București, pe strada Verde, nr. 25, împreună cu mama sa. La Constanța va reveni doar în vacanță, pentru scurtă vreme. Într-o asemenea vacanță (1909) se simțea foarte bine : „Noi sîntem bine și petrecem boierește cu d-nu Glagoveanu. Fac băi, joc tenis, dansez, dorm, mănînc, citesc, iar fac băi, iar joc tenis, iar dorm, iar mănînc și așa mereu . . ."[11]. În vara următoare, însă, se arăta lovit de romantismul vîrstei, accentuat de contactul timpuriu cu Jeanjaquet — acel „proscris" elvețian,

[9] Scrisoarea din 18 februarie 1905.
[10] Scrisoarea din 8 mai 1907 către I. I. Petrescu.
[11] Scrisoarea din 10 august 1909 către același.

pe care în periodicele întoarceri pe malul mării îl întîlnea cu siguranță : „Să mă vezi — scria lui Sorin Negrutzi la 25 iulie 1910 — sînt un rătăcitor jerpelit și întunecat printre stîncile mării. Și am devenit și mai mizantrop. Fug de lume ca de experiențele de la chimie. Toată ziua citesc și adesea și scriu. Luxul m-a scîrbit și nu mă mai bărbieresc decît la 2 săptămîni". Desigur, postura romantică era și reflexul primei pasiuni erotice ce-i tulburase viața cu cîteva luni mai devreme, și despre care tînărul de 17 ani vorbea cu foarte multă aprindere (scrisoare din 24 aprilie 1910 către Sorin Negrutzi).

La liceu, tînărul Sadoveanu punea temeliile unor prietenii ce vor dura pînă la sfîrșitul vieții : cunoștea pe Camil Petrescu, coleg cu un an mai mare, pe Sorin Negrutzi, pe V. Timuș, pe Nae Vlădoianu etc. Continua să se cultive temeinic și exersa prodigios în poezie. Terminase vastul poem nepublicat *Pitic*, de inspirație marină, și avea o serie de alte creații pe care în ultima clasă de liceu le încredința tiparului în paginile „Revistei celor șase", o publicație efemeră ce apăru doar șase numere, scoasă cu ajutorul cîtorva colegi de clasă, „dintre care nici unul n-a ajuns scriitor"[12]. Debutul scriitoricesc al lui I. M. Sadoveanu este legat de numele acestei reviste, în coloanele căreia tînărul poet își publica primele versuri. Astfel, în numărul I (15 mai 1912) îi apărea poezia marină *Apus*. În numărul următor începea publicarea unui „fastidios epos din istoria Moldovei după cronicari", *Pentru descălecatul Țării Moldovei*, continuat, dar neterminat, în nr. 3, iar în nr. 4 îi apăreau ultimele versuri : poezia „*Simfonie*" *în* „*Tac*" *bemol minor* și o traducere după J. M. de Heredia (*Sclavul*).

Cu examenele clasei a opta luate[13], Ionel Sadoveanu absolvea liceul Sf. Sava și se înscria în același an, concomitent, la Facultatea de drept și la Facultatea de filozofie și litere (Secția Filologie modernă, specialitatea limbă franceză) ale Universității din București, împăcînd în felul acesta dorința părinților cu propriile pasiuni. Dar furat de alte preocupări — poate și sub presiunea părinților — viitorul scriitor va renunța să se prezinte la examenele anuale ale Facultății de filozofie și litere, din registrul matricol al căreia reiese că Ioan N. Marinescu Sadoveanu nu și-a dat nici un examen[14]. Termina, în schimb, după 4 ani de la înscriere, cursurile Facultății de drept și devenea avocat, profesiune pe care nu o va exersa însă niciodată. Desigur, evenimentul cel mai însemnat din timpul anilor universitari îl constituia călătoria pe care tînărul de 21 de ani o întreprindea împreună cu mama sa,

---

[12] În interviul luat de Ernest Verzea.

[13] Marinescu Sadoveanu promova ultima clasă a liceului cu media 7,69 și-și lua examenul de absolvire al cursului superior de liceu, din sesiunea din iunie 1912, cu media 9, fiind *admis cu laudă* (Cf. „*Anuarul liceului Sf. Sava din București*", anul școlar 1911—1912, p. 34 și 44).

[14] Totuși renunțarea nu este definitivă. Zece ani mai tîrziu, I. M. Sadoveanu încerca o nouă tentativă spre a-și lua licența, de data aceasta la Universitatea din Iași, în care scop, în 1921, întreprindea și o călătorie în vechiul oraș moldovenesc de cultură spre a se înscrie : „Eu — scria prietenului mai vîrstnic Traian Lăzărescu — acum recitesc istorie literară și filologie de vreme ce în iunie mă prezint la Iași unde, grație lui Iancu Marinescu — vărul meu, profesor definitiv de latină — mi se acordă un examen global pentru licența mea în litere. O dată licența luată la sfîrșitul aceleiași luni, e probabil să plec în Germania pentru puțină rutină și experiență de regie. Apoi — la toamnă — mă fixez la Viena pentru doctorat (istoria artei în general, cu specialitate — și teză, probabil — din estetica dramatică)". (Scrisoare din 7 aprilie 1922, București). Dar planul nu i se realizează din cauza aceluiași I. M. Marinescu pe care, ceva mai tîrziu, scriitorul îl găsea „timid", și asupra căruia aruncă întreaga vină a nereușitei (scrisoare din 19 ianuarie 1924 către Tr. Lăzărescu).

Emilia Dr. Sadoveanu, pe înălțimile Alpilor engadini, la Tarasp, în minunata țară a profesorului său de franceză — Elveția. Impresia lăsată de această călătorie a fost profundă și ecoul ei se vede imediat în creația scriitorului. Cîteva din poeziile inedite scrise aici pe înălțimile înzăpezite ale Alpilor și în special acea frumoasă poemă *Innului* păstrează ceva din arderea poetului. Mai tulburătoare, însă, sînt impresiile transcrise în proză în chipul unui jurnal, ajuns pînă la noi doar fragmentar, și despre care I. M. Sadoveanu raporta prietenului său Negrutzi: „Caietul meu de note zilnice m-a urmat și aici. Să-i ceri lui povestea vieții mele sufletești în Engadina. Seara notez zi cu zi amplificînd cu fantezia și iese o adevărată galerie de tablouri cotidiene, cu importanță pur subiectivă, așa că înlătură orice idee de artă"[15]. Dar vremurile erau tulburi — la 28 iunie arhiducele Franz Ferdinand fusese omorît și războiul mondial prindea tot mai multe țări în hora morții —, așa că Ionel Sadoveanu se întoarcea acasă, străbătînd la începutul lui august o Europă incendiată, a cărei imagine încearca s-o uite pe malul Dîmboviței în expediții cinegetice: „Veneam de la vînătoare — scrie lui S. Negrutzi la 10 august 1914 — Să nu crezi că nutresc în germeni — că împușc o biată prepeliță — nebunia feroce europeană, carnagiul început de germani". Competiția europeană îl găsea cu păreri favorabile victoriei germane, pentru a cărei izbîndă punea chiar pariu pe un „pol" cu același S. Negrutzi, deși mărturisea: „crede-mă că nu iubesc încă pe nemți, fiindcă iubesc încă Franța". Totuși războiul nu i se înfățișa studentului Marinescu prea sinistru, încît să simtă nevoia să-l consemneze de îndată ca un eveniment deosebit pe care îl trăia. La sfîrșitul anului 1914 își termina însemnările cu următoarele cuvinte: „Am vegetat; am călătorit; în timpul liber m-am plictisit... n-am iubit".

În cercurile literare bucureștene elevul și mai ales studentul I. Sadoveanu se împrietenea cu Caton Teodorian, cu M. Hertz, cu Lia Hîrsu și Constanța Hodoș, cu Al. T. Stamatiad și Alex. Davilla — omul de teatru, cu George Diamandy și, prin intermediul lor, cunoștea îndeaproape pe Duiliu Zamfirescu. Îmbătat de o asemenea atmosferă, tînărul nu va întîrzia să-și facă cunoscute propriile creații literare, colaborînd la diverse publicații. Proiecte valoroase era pe punctul de a realiza și în vara lui 1916, dar intrarea României în război îi întrerupe pentru multă vreme preocupările literare.

La Botoșani, unde este nevoit să meargă spre a urma cursurile școlii militare, este înaintat la gradul de subofițer de artilerie afiliat regimentului 9 și îndeplinește funcția de grefier la Curtea Marțială. Aici se împrietenește cu Emanoil Cerbu, cu care stă în aceeași cameră la doamna Rapală, în tot cursul anului 1917 și începutul lui 1918, iar mai apoi cu N. M. Condeescu, cu care avea să întrețină intense legături.

După terminarea războiului, I. M. Sadoveanu se reîntoarce la București, unde ocupă postul de șef de cabinet în Ministerul de Interne. Totodată își reia preocupările scriitoricești, și împreună cu Sorin Negrutzi și Nae Vlădoianu începe revista „Amnochisflaia", pe care, mai tîrziu, acesta din urmă o va termina și o va pune singur în scenă sub alt titlu. Colabora acum și la revista recent apărută „Letopiseți", din al cărui colectiv de conducere avea să facă chiar parte cu numărul 7 din 20 februarie 1919, iar ceva mai

---

[15] Scrișoarea din 8 iulie st. v. 1914,

tîrziu îi vom întîlni semnătura în paginile „Convorbirilor literare". Revelația cea mai fascinantă însă a acestor ani o constituia pentru scriitor întîlnirea cu opera Sfîntului Francisc din Assisi, a cărui contribuție la modelarea personalității sale a fost hotărîtoare. O recunoștea însuși Ion Marin Sadoveanu mult mai tîrziu, referindu-se la această perioadă, cînd îi răpea lui S. Negrutzi o ediție proaspăt ieșită la Paris din opera întemeietorului ordinului franciscan, și cînd scria poema hiperestetă *Mîinile* — esență a concepției sale despre viață la acea dată : „De multe ori idei sociale generoase sau sinceră dragoste de oameni a trebuit să-și dispute locul în sufletul meu cu prestigiul mîinilor frumoase. Sînt urme din educația și formația burgheziei estetizante din care am ieșit, de pe la sfîrșitul veacului al XIX-lea, care cu greu se pot înlătura. Și pentru un temperament ca al meu marile dogme politice sau sociale nu sînt operante. Eu știu ce m-a putut transforma : suferințele vieții și Sfîntul Francisc din Assisi"[16].

În lumea teatrală de după război cunoștea pe cele două Mariette : Bîrsan și Rareș, proaspete debutante pe scena Națională în piesa lui Zaharia Bîrsan *Trandafirul roșu*, cu care leagă o temeinică prietenie, dublată de dragoste în cazul Mariettei Bîrsan, ce-i devenea logodnică la 28 iunie 1919, fără știrea și încuviințarea părinților. Se vor căsători îndată, iar la cîteva zile după eveniment, tînăra pereche va lua drumul Parisului, unde Marietta Bîrsan devenită Sadoveanu, avea de gînd să se specializeze în arta dramatică, sub îndrumarea vestitei actrițe Suzanne Duprès, iar Ion Marin, trebuind să-și ia doctoratul în drept, mai mult sub impulsul părinților care-l finanțau încă, nutrea mari visuri creatoare : „Am o poftă nebună de lucru — Marietta idem. Ni se deschide Parisul ca un vast atelier cu un rai în el . . . Nu am numai senzația, dar certitudinea că încep o viață nouă și cea adevărată"[17].

Pe malurile Senei, familia Sadoveanu locuiește la pensiunea Odeon din cartierul latin (Rue Tournefort, nr. 4, V-ème, arrt) pe lîngă Panthéon, împreună cu M. Ralea și viitoarea lui soție, sora lui D. I. Suchianu, D. I. Suchianu însuși și Paul Verona. Sub influența mediului în care se mișca, a Mariettei Sadoveanu în primul rînd , dar răspunzînd și unei chemări lăuntrice ce-l atrăgea spre arta scenei încă din copilărie, Ion Marin hotărăște să nu-și mai dea doctoratul în drept și să se specializeze și el în teatru, deși se prezintă în cele din urmă la primul examen de doctorat și-l ia cu brio, după cum reiese dintr-o scrisoare adresată lui S. Negrutzi din Lago Magiore la 14 iulie 1920. Scriitorul săvîrșea în felul acesta, după logodna clandestină, un al doilea act de nesupunere față de voința părintească, act încurajat cu prisosință și de iregularitatea trimiterii sumelor necesare subzistenței sale de către Nicolae Marinescu și Emilia Dr. Sadoveanu, aflați într-o perpetuă ceartă în legătură cu finanțarea tînărului. Totuși Ion Marin profită de situația că Marietta Sadoveanu mai conta ca artistă a Naționalului din București — și prin urmare putea obține bilete gratuite la teatrele pariziene — și vede întreg repertoriul anului 1919—1920, despre care se simțea în stare la întoarcere să facă o amplă prezentare pentru „Viața românească" sau „Convorbiri literare"[18]. Activitățile sale pariziene sînt multiple. Pe lîngă

[16] B. A., Arh. I. M. Sadoveanu, mapa XI, varia 12.
[17] Scrisoarea din 30 iunie 1919 către Traian Lăzărescu.
[18] Scrisoarea din 28 mai 1920 către Traian Lăzărescu.

frecventarea cursurilor de specialitate pentru doctorat, ce începeau la 10 noiembrie, a prelegerilor de psihologie patologică ținute de Pierre Janet la Collège de France, cît și numeroase alte cursuri la Facultatea de litere, I. M. Sadoveanu mărturisea : „În orele libere mă duc la școala Luvrului unde fac cu Pottier, membru la Institut, ceramica cipriotică și vechile monumente sumeriene. Epigrafie greco-romană și ceva psihologie spicuiesc pe ici pe colea. Seara citesc cu nevastă-mea criticile lui Francisque Sarcey — toată istoria teatrului francez de la 1860 încoace, destul de slabe ca critici — și cîteodată desfac pe Corneille, vers cu vers"[19]. În plus avea vreme să evadeze în peisajul francez dincolo de Paris și să scrie *Taina lui Eros* (prima formă a *Metamorfozelor*), piesa *Dincolo* (*Noaptea din prag*), o nuvelă și o schiță, 5-6 poezii originale și cîteva sonete traduse din J. M. de Heredia, asupra cărora bunul său prieten și confident Hurmuz, aflat și el la Paris, și care îi citea la rîndul lui propriile sale creații, avea frumoase cuvinte de laudă. Cu toate acestea, scriitorul era profund nemulțumit și într-o scrisoare adresată „amicului dintotdeauna și celui dîntîi îndrumător . . . în scriitoricească meserie" (cum se exprima într-o dedicație pe volumul *Dramă și Teatru* despre Tr. Lăzărescu), I. M. Sadoveanu îi dezvăluia întreaga frămîntare sufletească prin care trecea [20]. Era supraîncîntat însă de piesele lui François de Curel și de experiențele lui Copeau, de la Vieux Colombier, pe care abia aștepta să le facă cunoscute și să le pună în practică la București. Dar drumurile scriitorului se întîlneau la Paris și cu puternica personalitate a lui Paul Claudel, din parcurgerea operei căruia viitorul scriitor avea să mai adauge ceva la panteismul tinzînd spre misticism al caracterului său.

Plin de nenumărate impresii și proiecte, tînărul de 27 de ani, hotărît să ia în sfîrșit cu asalt Parnasul, se întorcea în vara lui 1920 (iunie) în țară, după un ocol prin Italia. Starea îngrijorătoare a sănătății tatălui său, bolnav de cancer, avea să-i amîne însă, încă o bucată de vreme, îndeplinirea gîndurilor pariziene. Prezența tulburătoare a doctorului Sadoveanu, îndurînd cu stoicism chinurile bolii și așteptîndu-și cu seninătate sfîrșitul, „adînc convins că nu mai e nimic afară de viața scurtă, bună, rea, pe care o petrecem aci, fără o iluzie, fără o mîngîiere de acel «dincolo»"[21], îl fascinează pe scriitor și-l face să înțeleagă, abia acum, cît de însemnat a fost rolul acestui om în formația sa. La 2 noiembrie „orele unu dimineața", agonia doctorului lua sfîrșit, iar I.M. Sadoveanu avea să fie împins în numeroase complicații create de pe urma unui testament „mistic" prin

---

[19] Scrisoarea din 3 ianuarie 1920 către același.

[20] „Fermentez — iată cuvîntul. Și cînd mă gîndesc, Traiane, că sînt zece ani aproape de cînd tot primești scrisori pe tonul acesta de la mine?! Iar eu am 27/ Sînt un sistem cu dezvoltarea lentă, cum ar zice François de Curel. Timpul mă virează și developează ca pe un clișeu/. Temperamentul meu, sînt ani mulți în urmă, își găsise formula de artă, o formulă în care pînă azi nu intrase decît numai o latură, din cele două ale sensibilității : lumea exterioară /Totdeauna am avut însă o puternică viață internă. Niciodată n-a îndrăznit să-mi streco are în scris. Sau de cîte ori a făcut-o era banală, naivă, imposibilă. Din lupta aceasta, cîndva, ieșind înfrînt, renunțasem la artă sau cel mult în momente de irezistibilă impulsiune, mă resemnam la «manieră»./ Azi se reia lupta. Nimic nu e încă echilibrat și joacă în în sus și în jos, neîncetat, coloana din cele două vase comunicante. Evoluția mea e o febră intermitentă. Cred că toate acestea sînt datorite în bună parte Parisului, așa cum îl urmăresc eu de zece luni : în muzee, în librării, în biblioteci, în teatre". (Scrisoare din 27 martie 1920).

[1] Scrisoarea din 28 octombrie 1920 către Traian Lăzărescu.

care tatăl său trecea jumătate din avere pe numele unui virtual fiu, iar o zecime i-o acorda avocatului executor testamentar. În plus, scriitorul trebuia să părăsească de urgență casa vîndută de N. Marinescu înainte de moarte lui Alimănești-teanu, într-o vreme cînd nu avea nici o posibilitate de deplasare a lucrurilor rămase spre București, din cauza podului stricat de la Cernavodă. În sfîrșit, toate se rezolvă, deși cu însemnate pierderi materiale și familia Sadoveanu se stabilește la București pe Calea Victoriei 101 (azi 89), etajul II scara B, într-o cămăruță pe care priceperea și gustul Mariettei Sadoveanu o fac încîntătoare. În incinta acestui lăcaș, seară de seară, puținii dar bunii prieteni ai familiei se cufundă în jurul unei cafele în interminabile cozerii literare în care spiritul lui Ion Marin eclatează. Aici s-au țesut firele grupării *Poesis*, «care împreună cu cercul de la „Noua Revistă Română" reapărută, erau acelea care aveau să pună bazele vieții conferențiare din București»[22]. Gruparea fondată de I. M. Sadoveanu și Tudor Vianu și al cărei animator neobosit devenise Marietta Sadoveanu — „madame Poesis" cum îi plăcea lui N. Iorga s-o numească —, „și-a fixat în programul ei de acțiune — scria Emanoil Cerbu într-un articol cam ambiguu din „Rampa" (an. V, 1921, nr. 1205,2 noiembrie) —, conferințe de propagandă, pentru aducerea la cunoștință în țara noastră a autorilor de speță nouă (nu le spunem de avangardă fiindcă numai la noi ar mai fi atari; în străinătate sînt de mult întrecuți de alți înaintași)". Cercul se înfățișa publicului bucureștean cu prima conferință *Organizarea și estetica teatrului de la Vieux Colombier a lui Copeau*, ținută de I.M. Sadoveanu, la 12 noiembrie în aula Fundației pentru literatură, ce cunoștea un mare succes de sală și presă. Odată începută, acțiunea grupării era continuată imediat cu conferința lui Tudor Vianu despre *G. Bernard Shaw*, a lui Eugen Filotti despre *Frank Wedekind*, a lui A. Dominic despre *August Strindberg* etc., căpătînd o anume regularitate, mai strictă la început, dar slăbindu-se pe parcurs pînă la autodesființare în 1929. În tot acest răstimp, conducătorul de fapt al grupării a fost I.M. Sadoveanu, care găsea un bun prilej să-și manifeste talentul oratoric înnăscut.

Frămîntat încă de încurcăturile provocate de moștenire — călătorea de două ori pe lună la Constanța spre a se prezenta la procese și încerca să-și plaseze numerarul lichid într-o afacere cu o sondă la Buștenari, prin intermediul vărului său Iulius Marinescu, inginer de mine în cadrul societății petroliere „Aquila Franco-Română"[23] —, scriitorul încerca pe toate căile să se afirme în presa literară. Într-o călătorie la Iași, făcută cu scopul de a se înscrie la examenul de licență pentru Facultatea de filozofie și litere, I.M. Sadoveanu se împrietenea cu redactorii „Vieții românești", în paginile căreia îi va apărea în cursul anului 1921 patru poezii (*Vînătoare*, *Ctitorii*, *Vară* și *Noapte clară*). Colabora din nou la „Flacăra" lui C.Banu, iar din 30 octombrie începe să țină cronica dramatică la „Revista vremii", ce tocmai apărea sub conducerea lui G. Gafencu și S. Șerbănescu și care avea printre colaboratorii mai mult sau mai puțin permanenți pe Camil Petrescu, Victor Ion Popa (care semna și caricaturile), Em. Ciomac, Eug. Filotti, M. Jora etc., iar în cîteva rînduri pe I.Al. Brătescu-Voinești. Dar cea mai însemnată colaborare a anului 1921 ni se

[22] Cf. interviului acordat lui Ernest Verzea.
[23] Scrisoarea din 12 iunie 1921 către Traian Lăzărescu.

pare a fi povestirea *De șase luni*, publicată pe prima pagină a „României noi" din 26 iunie, în care identificăm un prim episod al romanului *Sfîrșit de veac în București*, avînd ca protagoniști pe Bălășica și înviatul din morți Iorgu, bărbatul ei.

Prin intermediul lui I.M. Marinescu, clasicistul, I.M. Sadoveanu îl cunoaște și se împrietenește cu Vasile Pârvan, memoriei căruia îi va păstra o permanentă considerație. La propunerea acestuia, scriitorul începe traducerea lui *Tristan și Isolda* de Bédier, pe care, doi ani mai tîrziu, o avea aproape gata[24], dar printr-un concurs de împrejurări rămîne nepublicată, deși savantul moldovean aflat în fruntea casei de editură Marmorosch cu 60 000 000 capital, ținea foarte mult s-o scoată într-o ediție de lux. Concomitent cu lucrul la Bédier, I.M. Sadoveanu începe și traducerea cărții lui P. Loti *Vers Ispahan* și a lui C. Spitteler *Prometheu și Epimetheu*, din care apucă să publice, cîțiva ani mai tîrziu, doar trei fragmente.

Dispunînd de sume însemnate, provenite de pe urma recentei moșteniri, scriitorul se pune la punct cu toate noutățile editoriale, în speță germane și franceze. „Biblioteca mea — scria lui Tr. Lăzărescu la 7 aprilie 1922 — a crescut cu 700 de volume aproximativ. Studii multe — în majoritate estetică, critică, istorie. Lucrări nouă și vechi — foarte puțină lirică; mai ales romane și teatru. Aștept acum din Germania un transport de vreo 4 000—5 000 mărci numai cu cărți de teatru (istorie, analiză, planșe, regie, mimică etc.)...". Dincolo de anume infatuare, rămînem cu un fapt sigur — scriitorul deținea una din cele mai înzestrate biblioteci de specialitate din țară (în 1937 o evalua la 2 000 000 de lei) și prin urmare, putința de a se informa la zi cu toate noutățile literare din țară și străinătate. Adăugînd la aceasta personalitatea omului de teatru dotată cu multă inteligență și putere de disociere, vom avea în față adevăratul profil al scriitorului care depășea cu mult — prin seriozitatea științifică și pasiunea pe care o punea în tratarea problemelor — aproape tot ce apărea în presa vremii în legătură cu teatrul. De aceea cooptarea sa printre colaboratorii permanenți ai „Gîndirii", în coloanele căreia începe să publice cu numărul 9 (5.XII. 1922) nu este întîmplătoare. Din categoria criticilor hiperesteți, scriitorul va fi fost atras în primul rînd de prestigiul repede cîștigat (în numai 2 ani) de către revista clujană. Dar spre „Gîndirea" îl duceau nu numai simple ambiții de glorie literară. Între revistă și scriitor existau profunde legături afective. Din perioada aceasta Ion Marin este tot mai mult atras de ortodoxism, lucru explicabil pînă la un anumit punct. dacă ținem seama de cauzele reale ale „scrîntirii întru Hristos" comună mai multora în epocă. Pornind de la un panteism livresc (scriitorul adora pe Sf. Francisc din Assisi și pe Luther — din opera căruia traduce *colocviile*), I.M. Sadoveanu sfîrșea prin acceptarea creștinismului ca ultim liman în stare de a fi contrapus realității meschine în care politicianismul silește pe individ „să se strice sufletește" dacă vrea să conviețuiască nestingherit. Articolul de debut *Prolog* ce deschidea noua rubrică a „Gîndirii", propusă de el: *Dramă și teatru* fixa coordonatele unei activități pline de exigență, ce va dura aproape un deceniu. „Din experiență socotim că drama ne va atrage în primul rînd. Întrucît privește teatrul, astăzi arareori el își merită numele. Vom încerca să arătăm însă ce ar trebui

[24] Scrisoarea din 19 ianuarie 1924 (Boboteaza) către Traian Lăzărescu.

să fie. Ocupațiunea curentă de a pune note la conduită actorilor, o găsim și nefolositoare și inutilă în cadrul acestei cronici, care nu-și va putea permite luxul migalei cotidiene". Tot aici, ceva mai tîrziu, scriitorul își va publica cea mai mare parte a poeziilor sale, incluse apoi în volumul din 1930, an în care relațiile cu „Gîndirea" se întrerup abrupt.

Prezent din ce în ce mai des în presa literară cu articole și studii valoroase, I.M. Sadoveanu devine în scurtă vreme o notorietate în materie de teatru. Colabora în 1923 la „Cugetul românesc", condus de Ion Pillat, cu care mărturisea că-i bun prieten[25], publicînd vastul studiu despre Sf. Francisc din Assisi și cîteva cronici dramatice, dar și la somptuoasa revistă „Teatrul" scoasă de Soare Z. Soare, unde opta pentru ridicarea nivelului artistic al artei scenice, recomandînd exemplul teatrului de la Vieux Colombier, și cerea un repertoriu *complet*, din care să facă parte marile opere dramatice ale lumii. Ca urmare a prestigiului sporit, scriitorul capătă în cele din urmă și o recunoaștere oficială, fiind numit pe data de 1 iunie 1923 director al propagandei culturale prin teatru. Noua calitate, pe lîngă că-i deschidea un vast cîmp de acțiune în cadrul teatrelor, îi dădea și posibilitatea să călătorească mult, și deci să cunoască multilateral realitățile românești. Dar șederea sa „călare pe Ministerul artelor" ... este de scurtă durată. La 20 decembrie ale aceluiași an, scriitorul își dădea demisia din directorat. Cauza? —i-o expunea lui Tr. Lăzărescu la 19 ianuarie 1924 : „Cauzele demisiei sînt cu grijă înfășurate în evenimente politice. Scîrba de Mavrodi, care mă detestă — l-am înjurat cumplit pe cînd era director al teatrelor și sînt gata s-o fac și mîine, de va fi nevoie ! — a fost din partea Ministerului de finanțe în comisia bugetară — la Arte (?). Ministrul de resort e o sinistră păpușă de paie. El a fost terorizat de Mavrodi, care a tăiat propaganda nu numai din proiectul bugetului, dar nici n-a mai îngăduit acordarea de credite extraordinare — așa cum s-a dat pentru primul turneu. S-a hotărît așadar reluarea echipelor cabotinești — ceea ce nu i-a împiedicat să-mi respingă demisia la început, pînă ce, stăruind serios, mi s-a primit (Nu puteam să accept o situație falsă, care mirosea a sinecură de la trei poștii)". Nota este deosebit de prețioasă pentru înțelegerea personalității lui I. M. Sadoveanu, care vroia cu orice preț să facă ceva în teatru, să-l pună pe brazdă și să-l ridice la rangul de „artă". Întreaga lui activitate ulterioară o dovedește cu prisosință. Răsuflînd ușurat : „Slavă Domnului ! Acum sînt iarăși liniștit", scriitorul se dăruia cu toată pasiunea cărților. Citea foarte mult : Nietzsche, Spengler, Stirner, Keyserling, Tolstoi, poezia Eddelor, romanele cavalerești franceze „de la table ronde", lucra în continuare la traducerile amintite și plănuia să plece din nou la Paris pentru o lună. Totodată ar fi vrut să scoată cu Vianu abia întors din Germania o revistă proprie de mare seriozitate științifică : „Caietele lunare de studii și informații. Revistă generală de cultură". „Instrument puternic — astfel o visăm — de cultură, cu două articole compacte și cu 30 — 40 de recenzii cu petit, asupra tuturor noutăților librăriilor franceze, germane și engleze, în toate direcțiile artistico-culturale"[26]. Costul exagerat al întreprinderii și lipsurile financiare în genere, îi fac să renunțe însă.

---

[25] Scrisoarea din 29 decembrie 1920 adresată lui Traian Lăzărescu.
[26] Scrisoarea din 19 ianuarie 1924 către Tr. ian Lăzărescu.

Împrietenit cu Liviu Rebreanu, „titanul romanului românesc", cum îl va numi mai tîrziu, de formație germană și el, cu care călătorește la Viena și poartă lungi discuții contradictorii asupra Renașterii și evului mediu, I.M. Sadoveanu va fi primit cu căldură în paginile „Mișcării literare", pe care scriitorul ardelean tocmai o scotea, și unde va semna îndeosebi cîteva prezentări ale unor figuri din literatura universală în cadrul rubricii *Portrete străine*. După o prezență intensă de-a lungul a opt numere, scriitorul își întrerupea însă colaborarea fără vreo justificare.

Anul 1926 aducea în viața scriitorului un eveniment deosebit — despărțirea de Marietta Sadoveanu (Sadova), tovarășa de idealuri a unei lungi perioade, cu care împărțise bucuriile și tristețile celor mai frumoși ani. Tot acum era numit inspector al teatrelor în Ministerul Cultelor și Artelor (reînființat), dîndu-i-se posibilitatea să contribuie din nou la ridicarea nivelului artistic al acestei instituții. Deși îl încîntă, funcția îl distrage de la preocupările literare, silindu-l să fie într-o continuă mișcare. Călătorește mult, în toate provinciile, fiind delagat în cele mai sensibile probleme ce se cereau rezolvate de urgență. Cu toate acestea are și cîteva satisfacții. Bătrîna revistă ieșeană „Viața românească" îi publica în două numere duble, consecutiv, poema dramatică *Metamorfoze*, iar în editura librăriei Diecezane din Arad îi apărea volumul *Dramă și teatru* (studii și cronici) — o primă antologie de conferințe și cronici publicate în „Revista vremii" și „Gîndirea". Mai ales cea de-a doua apariție, dat fiind și avantajul de a se prezenta ca un volum de sine stătător, reținea atenția criticii, constituind un bun prilej pentru exprimarea unor cuvinte de laudă la adresa autorului. Singur Tudor Vianu, bunul său prieten, privea cu scepticism preocupările teatrale în care scriitorul punea atîta pasiune și efort intelectual: „Într-o vreme cînd teatrul românesc n-a produs nici o capodoperă și nici măcar o lucrare de o valoare mai durabilă Ion Marin Sadoveanu a fost analistul acestui drum prin pustietăți, al acestei epoce fără istorie... elanul criticului nu s-a putut întîlni niciodată cu geniul unui făuritor de caractere și conflicte și aci incoincidența fatală mă pune pe gînduri și mă umple de tristețe"[27]. Totuși scriitorul persevează, și în 1927 se înfățișa publicului și ca autor dramatic. La 18 februarie 1927 i se juca pe scena teatrului cernăuțean, condus de Dragoș Protopopescu și în regia talentatului bîrlădean Victor Ion Popa, parabola într-un act *Anno Domini*, reluată apoi cu succes la 12 ianuarie 1929 pe scena națională bucureștean, al cărui director recent era Liviu Rebreanu. Întovărășită de *Metamorfoze*, parabola vedea în același an (1927) și lumina tiparului în colecția enciclopedică „Cartea vremii". Atît succesul spectacolului, cît și al volumului, echivala cu o consacrare, consolidată printre altele și de selectarea cîtorva poezii spicuite din publicații în *Antalogia poeților de azi*, în două volume, alcătuite de Ion Pillat și Perpessicius. Totuși scriitorul nu-și dă deplina măsură a potențelor sale. Mereu pe drumuri[28], „mai rău decît un voiajor comercial", I.M. Sadoveanu

[27] T. Vianu, *Ion Marin Sadoveanu (Cu ocazia Cîntecelor de rob)*, „Gîndirea", an. X, 1930, nr. 4, aprilie, p. 136.

[28] Călătorea foarte mult și în afara intereselor de serviciu, împreună cu „d-ra Vivi Lipatti", cu care se și căsătorea la 11 noiembrie la biserica Boteanu (pentru o perioadă de numai 2 ani), participa la Congresul internațional al drepturilor de autor de la Belgrad, dar nu putea merge și la festivitățile comemorării lui Ibsen de la Oslo, cu delegația alcătuită din Corneliu Moldovanu, Aristide Demetriad și Liviu Rebreanu.

își irosește timpul în tot felul de munci administrative, neavînd vreme să ducă la bun sfîrșit înfăptuirea numeroaselor proiecte ce-l frămîntau în toată această perioadă : piesele *Domnul Ludovic* sau *Tragedia unui om gras*, *Cutia cu maimuțe*, *Savonarola* (o dramă inspirată din Renaștere), biografia Sf. Francisc din Assisi, Viața lui Bogdan Petriceicu-Hasdeu, traducerea *Convorbirilor* lui Eckerman cu Goethe și a celor cinci ode mari din Claudel împreună cu *Buna Vestire* etc. În fond, așa avea să-și ducă întreaga viață. Dornic de glorie și mereu lipsit de bani, scriitorul se epuizează în lucruri minore, administrative și publicistice, de facilă reputație, rămînîndu-i mereu nerealizate tocmai operele ce ar fi contribuit în mod hotărîtor la impunerea lui ca scriitor în hotarele literaturii române. Chiar și conferințele atît de interesante pe care, din ce în ce mai des, le ținea în București și provincie, nu reprezentau decît o infimă parte din ceea ce ar fi putut da cu talentul și vasta lui pregătire intelectuală. Din această perspectivă, traiectoria vieții sale ne apare ca o lungă dramă a neîmplinirii artistice, de care însuși sciitorul era conștient. Neobositei sale activități teatrale i se răspunde în mod favorabil și în 1929 este avansat inspector general al teatrelor în Direcția educației poporului, funcție ce-i dă anume libertăți în stare să-l readucă la vechile preocupări literare. Și, într-adevăr, începe să colaboreze intens la „Rampa" cu lucrări literare, articole teoretice de estetică teatrală și literară, recenzii etc. ; își definitivează volumul de versuri *Cîtece de rob*, și scrie integral piesa *Molima*, ce este jucată în același an (1930), în compania unor actori de mare prestigiu ca G. Vraca, Aura Buzescu, I. Morțun etc.[29].

Primite cu căldură, ce-i drept, dar interpretate din perspectiva revistei „Gîndirea", în paginile căreia cele mai numeroase fuseseră publicate, *Cîntecele de rob* — salutate cu bucurie de T. Vianu — reține și atenția poetului Tudor Arghezi, bun prieten al scriitorului, care-i făcea în miniaturala sa revistă „Bilete de papagal" o amplă și sugestivă schiță de portret (nr. din 7 septembrie 1930). La fel de bine primită era și drama *Molima*, ce nu se bucura însă în aceeași măsură de public, dată fiind și apariția ei singulară într-un repertoriu încărcat de comedii și piese ușoare. De altfel, anul 1930 constituia, pînă la apariția *Sfîrșitului de veac...*, piscul maximei afirmări scriitoricești a lui I.M. Sadoveanu.

Poate preocupat de treburile slujbei, poate și ferindu-se ca judecățile sale să nu fie luate drept verdicte, după aproape un deceniu, scriitorul încetează să mai țină cronica dramatică, rezumîndu-se la simple intervenții de natură pur teoretică. În schimb, incitat de scurtele memorii publicate în „Rampa" și „Vremea", I. M. Sadoveanu se avînta pe tărîmul prozei de largă respirație, trăind adevărate momente de înaltă voluptate creatoare, cu ocazia redactării monografiei *Constanța, pe urme de pietre și amintiri de oameni*, ce apărea la începutul anului 1931 în revista lui Emanoil Bucuța „Boabe de grîu" [30]. Dar monografia constituia doar începutul explorării domeniului atît de promițător al prozei. Într-adevăr, două luni mai tîrziu, în paginile „Vremii" îi apărea un prim fragment dintr-o lungă serie ce avea să se continue apoi în „România literară" sub titlul

[29] Tot acum încredința tiparului în paginile „Vremii" (an III, nr. 155, 25 decembrie, la care colabora intens încă de la începutul anului), comedia *Pelican Bar*, ce trebuia să facă, într-un proiect inițial al teatrului Ventura, spectacol comun cu *Molima*.

[30] P. Vintilă, *De vorbă cu Ion Marin Sadoveanu*, „Luceafărul", an. VI, 1963, 22 iunie.

Din „Cartea lui Ion Sîntu", serie prezentată de scriitor ca făcînd parte dintr-un roman la care lucra sau pe care deja îl terminase. În realitate, cu excepția episodului *Bălășica*, republicat în „Revista Fundațiilor" din 1939 și introdus aproape neschimbat în *Sfîrșit de veac ...*, toate celelalte fragmente nu sînt decît simple puncte de orientare generală a scriitorului în materialul faptic pe care-l poseda, o reluare sub un titlu comun a „profilurilor și peisajelor" din „Rampa" la un nivel artistic superior.

Ajuns la o matură înțelegere a creației dramatice și la o profundă cunoaștere a literaturii universale în întreg ansamblul ei de înlănțuiri, scriitorul începea în toamna aceluiași an ciclul „conferințelor experimentale" debutînd duminică 27 sept. cu prelegerea *Teatrul și tragedia greacă* pe scena Teatrului Național din București, la reușita căreia își dădeau concursul și actorii A. Pop-Marțian, G. Calboreanu și Ion Finteșteanu, interpretînd în costume și decoruri de epocă diverse fragmente exemplificatoare. Pentru o cît mai bună reușită a conferințelor experimentale, I. M. Sadoveanu se apucă el însuși să traducă din literatura dramatică a lumii acele texte de strictă necesitate care nu cunoscuseră încă veșmîntul românesc al exprimării — texte pe care, concomitent, le publică în „Vremea" mai întîi, iar o dată cu apariția revistei lui Liviu Rebreanu, în „România literară" (publicație în paginile căreia scriitorul este prezent aproape număr de număr). În cele din urmă, o selecție a textelor celor mai rare traduse de el va apărea în 1933 sub titlul *De la Mimus la Baroc*, antologie văzută ca o anexă la mult-trîmbițata *Istorie a dramei și teatrului universal*, concepută în linii mari încă din 1924, dar care, ca multe alte proiecte, n-a fost terminată niciodată.

Mai vechi membru al Societății Scriitorilor Români (din februarie 1931 era și membru al Societății Autorilor Dramatici unde devenise în scurtă vreme chiar membru al comitetului în locul lui A. de Herz), I. M. Sadoveanu este ales în 1932 membru în comitetul de conducere, iar mai apoi vicepreședinte al S. S. R., calitate în care reprezintă deseori Societatea și Ministerul Artelor deopotrivă, la diverse festivități. Momentele acestea sînt deosebit de prețuite de scriitor, orator prin definiție și om de societate foarte rafinat, plăcîndu-i poza și mai ales simțindu-se excelent ca obiect al admirației colective. Exista în el o permanentă contradicție între morbul afirmării cu orice preț, în dauna sănătății și a timpului pierdut, și claustrarea de natură religioasă, mergînd pînă la înfrînarea tuturor egoismelor sau tendințelor ce depășesc nivelul omului comun, trăsătură altoită pe senzația unei profunde antinomii față de societatea în care trăia [31]: „Mă afund tot mai mult pe zi ce trece în ale mele! — scria la 4 octombrie — fiecare clipă liberă mi-o trăiesc pentru mine, în preocupări pe care nu caut să le realizez — cum mi-ar dicta instinctul și ambițiile — fiind convins că sînt într-o profundă distonanță cu contimporanii mei". Sentimentul era și urmarea singurătății pe care scriitorul o simțea tot mai mult în jurul său și care îl va înconjura cu mici întreruperi pînă la sfîrșitul vieții. Locuia acum pe strada Regală, într-o cămăruță a cărei imagine familiară de caldă ospitalitate ne întîmpină dintr-o scrisoare către N.M. Condeescu: „... În amurguri tulburi de toamnă — mărturisea el — îmi închid în ea labori-

[31] Scrisoarea din 4 oct. 1933 către N. M. Condeescu.

oasa mea singurătate, pe care mi-o îngădui întretăiată numai de scurte evadări metafizice şi cîteva pipe gustoase" [32].

Dar timpul relativ îngăduitor proiectelor literare se sfîrşea în noiembrie 1933, cînd scriitorul era numit director general al teatrelor şi operelor. Începea acum o lungă perioadă de muncă istovitoare, de frămîntări sufleteşti şi renunţări aproape totale la propriile planuri şi interese, mergînd uneori pînă la sacrificii materiale [33]. Continuu preocupat de ridicarea nivelului cultural al publicului, proaspătul director sfîrşea pînă la începutul lui 1934 organizarea unui ciclu de 11 conferinţe Wagner, ţinut de Ciomac (la pian Jora) — intitulate conferinţele Operei — copie fidelă a celor experimentale de la Teatrul Naţional. Muncea pe rupte pentru îmbunătăţirea repertoriului şi asista repetiţie de repetiţie la spectacolele Operei, dînd valoroase sugestii şi încercînd numeroase formule în stare să contribuie la ridicarea nivelului artistic al acestora. În neîntreruptul zbucium al directoratului, scriitorul cunoştea şi cîteva clipe de bucurie, cînd la 23 iulie 1934 se logodea, iar mai apoi se căsătorea (tot pentru o scurtă perioadă) cu d-ra Lili Bilianu, cu care pornea în voiaj de nuntă prin Iugoslavia spre Italia cu scopul de a reprezenta ţara la Congresul internaţional de teatru Convenio Volta de la Roma. Aici I.M.Sadoveanu era foarte mult apreciat pentru iniţierea conferinţelor experimentale lăudate mai ales de delegaţii sovietici şi germani. În spiritul elogiilor primite, scriitorul avea să facă, cu un an mai tîrziu, următoarea remarcă: „Cred că ele sînt într-o alură spirituală cu totul modernistă — modernistă în înţelesul bun al cuvîntului — şi că am procedat bine dînd atmosferă de laborator experienţelor de artă" [34]. Cunoştea acolo numeroase personalităţi de prim rang ale mişcării teatrale internaţionale (Maeterlinck, Jules Romains, Pirandello, Tairoff, Politis, Kistemackers, Gropius etc.), cu care lega strînse prietenii. Cu alţii era bun prieten deja, şi se bucura de revederea lor. La întoarcere, însă, greutăţile şi grijile directoratului îl aşteptau sporite. Ar fi vrut să scape total de calvarul administraţiei de la Operă şi Teatru, visînd un post mai liniştit la Fundaţii, în care scop îl ruga pe acelaşi N.M. Condeescu să-l aibă în vedere [35]. E dezgustat chiar de conferinţele sale experimentale: „decantez *apa chioară* cu care reîncep să îmbăt damele bucureştene duminica dimineaţa" [36]. Dar visul nu-i va fi împlinit şi scriitorul continuă să-şi ducă mai departe povara serviciului, din preocupările căruia va evada doar pentru cîteva zile, în mai 1935, pentru a ţine la Praga o cuvîntare inaugurală la expoziţia de teatru românesc deschisă acolo.

Resemnat în privinţa timpului pierdut, I.M. Sadoveanu are cel puţin bucuria că ideea conferinţelor experimentale face şcoală, lucru despre care vorbeşte cu multă plăcere în interviul pe care i-l lua Jack Berariu („Rampa" din 28 octombrie 1935). În schimb, în „activitatea scriitoricească"

---

[32] *Ibidem.*

[33] Despre acest din urmă aspect ne vorbeşte un interviu luat scriitorului în 1934 asupra Operei române în paginile „Vremii" (an. VII, nr. 358, 7 octombrie, p. 11), în care Ion Marin mărturisea că a renunţat la o parte din propriul salariu spre a nu micşora salariile artiştilor.

[34] Jack Berariu, *În vizită la Ion Marin Sadoveanu*, „Rampa," an. XVIII, 1935, nr. 5338, luni, 28 octombrie p. 1—3.

[35] Scrisoare nedatată, către N. M. Condeescu (Bibl. Centr. de Stat, mss 13841).

[36] Scrisoarea din 3 ianuarie 1935 către N. M. Condeescu.

se lăuda cam prost : „Mi-e rușine să vorbesc de ea ... Rușine și jale. Mă căznesc să dau cît pot". Cu toate acestea terminase de tradus *Colocviile* lui Martin Luther — ce reprezentau după întîlnirea cu opera Sf. Francisc din Assisi cel de al doilea mare popas spiritual din viața scriitorului și, din cînd în cînd, era ispitit și de vers, în așa măsură, încît, dacă ar fi să-l credem, avea „material aproape de un volum dar nu vroia să mai publice nimic izolat". Între planurile, multe, puține, cîte avea, un fapt concret îl constituia apariția în 1934 a traducerii dramei shakespeariene *Richard al III-lea* ce deschide Biblioteca Teatrului Național, editată de Fundația pentru literatură. Dar apropierea aceasta de Shakespeare nu era singulară. Scriitorul urma să mai traducă încă 5 piese, și anume : *Furtuna*, *Coriolanus*, *Antonius și Cleopatra*, *Romeo și Julieta* și *Macbeth*, în care scop încheia la 3 martie 1936 un contract cu Teatrul Național din București, eșalonînd predarea fiecărei piese la cîte un an. După cum se vede, singurele îndemnuri scriitoricești ce prindeau contur erau traducerile [37], în rest I. M. Sadoveanu rămînînd la simple proiecte, din ce în ce mai vaste și tot mai irealizabile — visa la un roman, era „ispitit" de o dramă avînd în centru figura lui Friedrich al II-lea etc. — , ceea ce-i provoca însuși scriitorului grave îndoieli : „Știu ce-ai să spui : prea multe deodată, băiete. Asta miroase a ratare"[38]. Se pare că scriitorul trecea totodată și printr-o adîncă criză financiară, ce-l determina că ceară disperat ajutorul secretarului general al Fundațiilor, spre a nu-și vedea biblioteca, singura sa avere, scoasă la licitație : „Astăzi ajuns la ultimul termen, sînt pe punctul de a-mi vedea întreaga mea bibliotecă evaluată la circa 2 000 000 lei, vîndută pentru suma de 160 000 lei. Ca instrument de lucru în specialitatea mea de teatru e o bibliotecă unică (Sînt acolo cărți de doctrină teatrală, texte, critici, albume de decoruri, costume și arhitectură de teatru, care ar fi imposibil să fie din nou adunate). E tot ce mi-a mai rămas de pe urma unei foste averi, această bibliotecă realizată de-a lungul librăriilor și anticariatelor în decurs de 15 ani" [39]. Se angaja în schimb să predea Fundațiilor „în timpul cel mai scurt" afară de *Colocviile* lui Martin Luther, monografia Luther de circa 300 pagini, un itinerar dobrogean, „un roman mare *Ion Sîntu*" și *Istoria universală a dramei și teatrului* în trei volume, „lucrarea de bază" a activității sale. Nu știm dacă ajutorul i-a fost acordat, dar o scrisoare din 28 iulie 1937, adresată aceluiași N.M.Condeescu, din Elveția — unde se arăta preocupat (la Lucerna) de „un foarte vechi pod de lemn, cu decoruri macabre din veacul al XV-lea pictate pe el" — atestă călătoria scriitorului pentru atmosferizare, cum specifica în cerere, la locurile lutheranismului și franciscanismului. În Germania, unde călătorea cu o delegație din partea ministrului Iamandi și cu ajutor bănesc acordat de minister [40], I.M.Sadoveanu duce numeroase tratative cu personalitățile teatrale de acolo, în vederea unor schimburi culturale și în special pentru organizarea la București a unei școli de regie. În viziunea scriitorului, școala de regie trebuia să funcționeze pe lîngă Direcția Generală a Teatrului, sub forma unor cursuri ce ar fi avut „menirea nu numai să formeze regizori, dar să

---

[37] Din multitudinea planurilor neguroase ieșeau la iveală doar trei poezii originale, *Terține*, publicate în nr. 1 din 1937 al „Revistei Fundațiilor".

[38] Scrisoare din 1 ianuarie 1937, către N. M. Condeescu.

[39] Cerere datată 11 martie 1937 (Bibl. Centr. de Stat, mss 13833).

[40] Cf. referatul nr. 5222/11 VII, 1938, Arh. Teatr. Naț. București, Pachet 552, dosar 18.

perfecționeze și să stilizeze și pe actorii noștri". De altfel, însăși pregătirea regizorală nu privea atît decorul, cît „inițierea în compunerea și stilul rolurilor". În toate discuțiile purtate, scriitorul sublinia caracterul lor „de la egal la egal", pe care l-a impus, și mai ales principiul strictei colaborări artistice[41]. Ca profesor la școala de regie îi fusese recomandat dr. Max Krüger, docent universitar și intendent al Teatrului de la Freiburg im Breisgau. Un prim rezultat al acordului încheiat în Germania îl constituia sosirea la București în aprilie 1938 a întregului „Ring Wagnerian", susținut de Opera din Dresda și realizarea cîtorva schimburi de actori și cîntăreți. Dar în privința școlii de regie nu se făcuse nimic. În scopul reluării tratativelor asupra acestei probleme, și în vederea discuțiilor în legătură cu apariția unui număr „Theater der Welt" „închinat exclusiv teatrului românesc", scriitorul, acum secretar general în Ministerul Cultelor și Artelor, solicita o nouă călătorie în Germania, ce i se aprobă pînă la urmă cu fonduri din bugetul Teatrului Național[42]. În felul acesta, I. M. Sadoveanu pleca din nou la Berlin, fără a spori însă în vreun fel interesul german față de școala de regie românească.

Tot mai interesat de cultura publicului, scriitorul credea în toamna aceluiași an că a obținut două succese incontestabile: „«pumni serioși în gura cîinilor» cu *6 personaje* a lui Pirandello, la Studio (în care Marietta Anca a dat o formidabilă lovitură, fiind deodată unanim recunoscută de presă și public ca o mare artistă) și *Clopotul scufundat* la Național"[43]. Îl bucura mai ales reușita Mariettei Anca, cu care, la 26 ianuarie 1939, se căsătorea la Primăria Sectorului I (Galben). Nași, de data aceasta, erau Liviu și Fany Rebreanu, prieteni mai vechi ai scriitorului.

Demis din funcția de subsecretar de stat, o dată cu schimbarea guvernului, I.M. Sadoveanu era recompensat în schimb cu direcția Teatrului Național din București, unde girează prin delegație, continuînd să rămînă în același timp și director general al teatrelor pînă la 24 septembrie 1940, cînd, legionarii, socotindu-l „drept vrăjmaș", îl înlăturau irevocabil din ierarhia teatrală, „obligîndu-l sub amenințare" să demisioneze. Cîteva luni mai tîrziu, la 8 aprilie 1941, se despărțea și de Marietta Anca, cea de pe urmă soție a sa, rămînînd să-și ducă singur destinul pînă la capătul vieții. Coborît din toate funcțiile de răspundere scriitorul era primit de la 1 septembrie 1941, ca redactor la ziarul „Timpul", unde relua, după un

[41] La 5 august, într-o scrisoare din Nürenberg, adresată lui N. M. Condeescu, I. M. Sadoveanu se arăta supraîncîntat de ceea ce reușise: „Principial, școala de regie e făcută" dar se temea să nu fie învinuit de „germanism și de politică de dreapta". Adevărul este că dincolo de anume predilecție față de cultura germană și prin urmare și de Germania, dată fiind formația sa scriitoricească, I. M. Sadoveanu apela la școala teatrală germană fără a ține seama — cum ar fi trebuit — de influențele dăunătoare ale momentului politic. Și nu avem de ce să nu-l credem cînd făcea mărturisirea aceasta în mod intim și unui bun prieten.

[42] În acest scop i se punea la dispoziție suma de 120 000 lei, aprobată în ședința de direcție a Teatrului Național din 12 iulie 1938.

[43] Scrisoare către N. M. Condeescu, datată 15 noiembrie 1938.

deceniu de întrerupere, cronica „Dramă și teatru". Cu deosebita sa pregătire și conștiinciozitate pe care o punea în toate, I.M.Sadoveanu contribuie în mod substanțial la sporirea prestigiului ziarului. În locul cuvenitei răsplătiri, însă, la 2 decembrie 1942, scriitorul era îndepărtat și de aici de către un neprieten mai vechi, ajuns acum la conducerea publicației. Pe drept cuvînt revoltat, I.M.Sadoveanu intenta ziarului proces, și prin intermediul bunului său prieten, avocatul Sorin Negrutzi, obținea în instanță cîștig de cauză; „Timpul", plătindu-i în cele din urmă o despăgubire de 350 000 lei — sumă fabuloasă față de salariul său, și incomparabil mai mică decît pretențiile inițiale ale scriitorului, de 500 000 lei.

Un prim rezultat al perioadei lipsită de grijile administrative de la conducerea teatrelor o constituia apariția în martie 1942 a primei fascicole din de mult anunțata *Istorie a dramei și teatrului universal* — proiectată să conțină 30 și chiar 40 de asemenea fascicole — volumul *Drama și teatrul religios în evul mediu*, primul și ultimul capitol din „Istorie" ce vede lumina tiparului pînă la sfîrșitul vieții sale.

De la „Timpul", I.M.Sadoveanu trece imediat ca dramaturg al Teatrului Național din București, funcție mai mult onorifică, ce-i dă posibilitatea să se ocupe intens de proiectele sale literare, abandonate atîta vreme. Concomitent ține și cronica *Drama și teatru* la „Viața" lui Liviu Rebreanu, iar din 19 decembrie 1943, o dată cu apariția ziarului „Ecoul", semnează rubrica *Foiletonul de miercuri*, în care publică cîteva pagini interesante de memorialistică și doctrină teatrală, portrete de epoci și scriitori și cîteva fragmente din *Colocviile* lui Martin Luther. Întreprindea totodată în vacanța anului 1943, între 20 mai și 1 iulie, o lungă călătorie în Europa, cu scopul de a ține o serie de conferințe despre teatrul românesc și universal (două la Madrid, două la Lisabona și alte cîteva în cel puțin șase mari centre din Germania). Ceea ce mai tîrziu a reprezentat o permanentă mîndrie a sa a fost faptul că în Germania, în inima nazismului, și în plin război, a vorbit despre teatrul rusesc, oprindu-se la două mari momente: Cehov și Stanislavski. În toată această perioadă, I.M.Sadoveanu lucrează intens la cartea de căpătîi a activității sale scriitoricești, reușind ca pînă în septembrie 1943 să termine manuscrisul romanului *Sfîrșit de veac în București*, despre care aflăm dintr-o notă că fusese început încă din decembrie 1935 — „după ce-l povestise de mai multe ori într-un cerc de prieteni" —, în locuința sa din blocul Wilson, etajul VII. Dar tipărirea romanului cunoaște cîteva peripeții. Aflat într-o gravă criză financiară[44], scriitorul împrumută de la Constantin Serienescu suma necesară achitării taxei editoriale, dar în două rînduri o consumă în alte scopuri, reușind abia a treia oară s-o încredințeze, împreună cu manuscrisul, editurii „Prometeu", la care-i mai apăruse fascicola *Drama și teatrul religios în evul mediu*. După două corecturi, însă, cînd romanul era pe punctul de a vedea lumina tiparului I.M. Sadoveanu se află în fața primejdiei spargerii zațului, deoarece casa de editură dă faliment. Intervine însă Liviu Rebreanu și înlesnește trecerea manuscrisului la Socec unde, în cele din urmă, apare în februarie 1944. Succesul este răsunător și constituie o adevărată revelație. La numai o lună de la

[44] I se oprea o mare parte din salariu (întîi cîte 3 000 și apoi cîte 5 000 de lei lunar) pentru o datorie pe care o avea față de Teatrul Național (cf. adresei casieriei Teatrului Național, nr. 4778 din 4 martie 1944).

apariție, întreaga ediție era epuizată. Critica se arată supraîncîntată, socotind romanul drept „marele succes al anului" și crede că scriitorul și-a găsit în sfîrșit vocația atît de îndelung și de sinuos căutată. „Cu *Sfîrșit de veac în București* — scria Șerban Cioculescu — autorul și-a găsit, după o carieră literară care gravita cu deosebire în jurul teatrului, adevărata sa vocație de creator epic, iar romanul nostru autohton, bîntuit de modele proustiene ale analizei subconștientului și-a verificat puterea de creștere organică din rădăcini proprii și autohtone". Criticul era într-atît de încîntat, încît nu se sfia să afirme că ne aflăm în fața unei „adevărate capodopere".

Îmbătat de răsunetul cărții și de unanima recunoaștere scriitoricească, I. M. Savodeanu începe aproape imediat, în iunie 1944, la mînăstirea Pasărea de lîngă București, unde se afla refugiat în timpul bombardamentelor, redactarea romanului *Ion Sîntu*, urmarea *Sfîrșitului de veac...*, ce avea să constituie cel de-al doilea volum al trilogiei neterminate *Lume*. Lucrul înaintează atît de repede, încît în nr. 8 al „Revistei Fundațiilor", scriitorul publică, la îndemnul lui Camil Petrescu, un prim fragment intitulat *Încercările lui Matei Sîntu*. Dar cu aceasta planurile sale se sting și continuarea trilogiei suferă o amînare de peste un deceniu, fiind reluată abia în 1955, tot sub impulsul succesului primei cărți, de data asta apărută într-o a treia ediție.

Realizarea unuia din principalele sale proiecte literare nu-l îndepărta însă, după cum s-ar crede, de lumea teatrală. Scriitorul continua să rămînă strîns legat de problemele scenei, pe de o parte prin cronica *Dramă și teatru*, pe care încă o ținea în paginile „Vieții", iar pe de alta prin munca de elaborare a celui dintîi volum dintr-o *Istorie a teatrului românesc*, pe care o contractase cu Casa Școalelor și avea de gînd s-o termine pînă în primăvara anului 1944. Imensa bibliografie extrasă spre consultare, cît și amplitudinea planului, ne lasă o idee concludentă despre valoarea și proporțiile viitoarei cărți.

Dar necazurile nu-l părăsesc după cîștigarea gloriei literare. La 19 octombrie 1944, prin decizia nr. 805 a directorului Teatrului Național din București, I. M. Sadoveanu era destituit din funcția de dramaturg al Teatrului cu începere de la 15 octombrie, deoarece postul „nu este necesar" și fiindcă „d-l Ion Marin Sadoveanu, dramaturgul teatrului, nu este actualmente prezent la serviciu". Fără slujbă și lipsit de întreaga moștenire lăsată de tatăl său, pe care o consumase în alcătuirea imensei biblioteci, scriitorul cunoaște o perioadă de crîncenă lipsă, ce va contribui în bună măsură la accentuarea uneia din trăsăturile sale caracterologice — cumpătarea. Cu strîngere de inimă, spre a-și putea duce existența, I. M. Sadoveanu începe să-și vîndă cărțile la care ținea atît de mult. Rînd pe rînd îl părăsesc cele 22 de volume ale *Propyläen*-ului, 6 volume din *Formes*, *Enciclopedia franceză*, *Durerul cel mare*, 2 volume din Pleiade, 2 volume Brantôme — *Les vies des femmes illustres*, Rabelais, ilustrat de Garnier, 2 volume Lanson — *Littérature française illustrée* etc. etc. În jurnalul de însemnări zilnice [45] cu caracter intim, pe care începe să-l țină cu regularitate din 1945, scriitorul notează cu tristețe fiecare vînzare: fie că este vorba de cărți sau numai de simple obiecte: „butonii de aur ai lui tata", „acul de cravată de aur cu briliante și rubine", „un stilou" etc. În aceste grele momente, I. M. Sado-

[45] B. A. R., Arh. I. M. Sadoveanu, mapa XIII, varia 1.

veanu primeşte un sprijin însemnat din partea bătrînei sale mame (moştenitoarea întregii avèri a bunicului său), care tocmai vindea inginerului D. Gh. Popescu „casa cea mare" lăsată de I. I. Petrescu, unde Ion Marin îşi petrecuse cei dintîi ani ai copilăriei. Perioada aceasta de lipsuri materiale şi incertitudini asupra existenţei a accentuat şi mai mult religiozitatea lui, coborîndu-l de la simpla acceptare a dogmei într-un plan pur teoretic, la practici de un profund misticism. Ca un suprem elogiu adus creaţiunii şi patronului religios al numelui său, I. M. Sadoveanu începea frumoasa evocare plină de poezie a celei mai vechi epoci a creştinismului, scrierea *Viaţa înainte-mergătorului Ioan Botezătorul*, terminată abia după cîţiva ani.

Sub noile orizonturi de după 23 August 1944, I. M. Sadoveanu, ce nu făcuse niciodată parte din vreun partid sau grupare politică [46], şi care optase întreaga sa viaţă pentru ridicarea culturală a „spectatorului" şi pentru transformarea teatrului şi a literaturii într-un mijloc de influenţare, se ataşează cu sinceritate şi căldură forţelor progresiste, începînd să publice mai întîi în „Revista literară" (1947), iar mai apoi, din noiembrie a aceluiaşi an, în paginile ziarului „Timpul", unde, era şi angajat ca redactor [47]. Deşi continua să se plîngă de „marea lipsă de bani", o ducea incontestabil mai bine. Pe lîngă remuneraţia primită de la „Timpul", iar mai apoi de la „Naţiunea" lui George Călinescu unde trece tot ca redactor începînd cu 1 mai 1948 (decizia nr. 163 din 30 martie 1948), I. M. Sadoveanu era pensionat cl. IV, cu începere de la 16 iunie, ca urmare a împlinirii vîrstei de 55 de ani. Dar scriitorul începe să aibă şi alte surse de venit. La 5 ianuarie semna contractul traducerii *Fraţilor Karamazov* de Dostoievski, iar mai apoi prelucrează o seamă de cărţi traduse din rusește ce urmau să apară la Cartea rusă, printre care monografia *Cehov* de Ermilov. Îşi relua totodată şi activitatea de conferenţiar, vorbind oriunde şi despre orice, lucru ce-i va prejudicia mult prestigiului său scriitoricesc.

Dornic de tovărăşia oamenilor, Ion Marin, prieten cu o bună parte din literaţii noştri de frunte, printre care : T. Vianu, M. Ralea, V. Voiculescu, Camil Petrescu, Cezar Petrescu, Ion Barbu şi Ticu Archip, Demostene Botez etc., se apropie în această perioadă tot mai mult de familia celuilalt Sadoveanu, în compania căruia timp de cîţiva ani va petrece multe clipe plăcute, ascultînd muzică, citindu-şi reciproc din propriile creaţii, purtînd interesante discuţii sau participînd împreună la diverse spectacole, cărora, omul de teatru, trebuia să le facă cronica dramatică. Avînd la dispoziţie un timp nelimitat, la începutul anului următor (21 februarie), scriitorul angaja cu E. S. P. L. A. traducerea romanului *Roşu şi negru*, pe care la 6 aprilie 1950 îl şi dădea gata. Dar în februarie, „Naţiunea" îşi înceta apariţia şi Ion Marin cunoaşte din nou senzaţia omului fără slujbă. Era anagajat în cele din urmă, tot ca redactor cl. I la „Universul", unde pentru ultima oară în cursul activităţii sale va semna cronica *Drama şi teatrul*, denumită apoi *Cronica dramatică*.

Cu toată siguranţa materială, pe care de bine de rău şi-o cîştigase, scriitorul continuă să fie întristat — stare pe care şi-o mărturisea jurnalului intim, în stilul caracteristic : „mare criză de toate : de sănătate, de bani,

---

[46] Faptul devenea argument şi pentru păstrarea sa mai departe ca membru al Societăţii autorilor dramatici, printr-o decizie din 18 mai 1946, în care activitatea sa publică era cotată ca avînd „un strict caracter cultural şi tehnic".

[47] Îi apărea tot acum (în martie) şi cea de-a II-a ediţie a *Sfîrşitului de veac în Bucureşti*.

de satisfacții" ; sau : „singur fără parale, amărît . . ." Într-adevăr, sănătatea sa lasă de dorit și se înrăutățește din ce în ce mai mult pînă la sfîrșitul vieții, iar pricini de întristare sînt destule. Ar fi de ajuns să amintim doar boala îndelungată a mamei sale, agravată de amputarea piciorului stîng de la coapsă (26 octombrie) și terminată în cele din urmă cu grabnicul deces din noaptea lui 7 februarie 1950 (orele 4). Moartea Emiliei Dr. Sadoveanu, în vîrstă de 77 de ani, ce supraviețuise trei decenii sfîrșitului prematur al soțului, îl amărăște profund pe scriitor. Notele ce urmează funestului eveniment sînt pline de durere : „Mi-e milă și mă doare sufletul de ea. Doamne, iart-o !", „Săptămînă zbuciumată și tristă. Resimt un gol imens după moartea mamei" sau „Mă simt singur părăsit. Nu mă pot atașa de nimeni . . ."[48].

Din ce în ce mai slăbit de pe urma hipertensiunii arteriale și a unei tulburări în circulația coronariană, fenomene ivite ca urmare a înaintării în vîrstă, I. M. Sadoveanu părăsea redacția ziarului „Universul" cu puțin timp înaintea încetării apariției acestuia, mulțumindu-se doar cu pensia și colaborările literare. Gîndea că în felul acesta se va putea dedica cu totul înfăptuirii planurilor sale literare pe care, de aproape un deceniu, le neglijase complet, pierzîndu-se în mărunte treburi jurnalistice. Se apucă chiar de redactarea romanului *Ion Sîntu*, de multă vreme întreruptă, și încheia la 12 august 1953 contractul cu E.S.P.L.A. pentru un volum de 25 de coli editoriale. Ne-au rămas din această perioadă numeroase însemnări referitoare la cele 2 romane ce ar fi completat trilogia romanescă începută cu *Sfîrșit de veac* . . . și o bună parte din *Ion Sîntu*, dar redactarea propriuzisă a romanului nu înaintează prea mult și după un timp relativ scurt, scriitorul sistează lucrul, dedicîndu-se altor treburi. Contracta mai întîi la 18 martie 1954 traducerea *Uimitoarelor călătorii și aventuri pe uscat și pe apă ale baronului von Münchhausen* de Burger, ce-i apăreau un an mai tîrziu, iar mai apoi, la aceeași editură semna contractul romanului *Haini la Înalta Poartă*, rămas pînă la capătul vieții scriitorului doar în faza proiectelor, deși acesta își legase multe speranțe de realizarea lui. Mai contracta, tot în 1954, piesa *Cap de afiș* și prelucrarea romanului *Don Quijote*, abandonate mai apoi. După cum se vede, scriitorul nutrea gîndul unei prodigioase activități. În realitate, însă, afară de *Ion Sîntu*, la care mai adăuga din cînd în cînd cîte ceva, și dincolo de conferințele și articolele de gazetă pe care continua să le pregătească, I. M. Sadoveanu se îmbăta doar cu proiectele. E drept că o bună parte din timp i-o răpise revizuirea *Sfîrșitului de veac în București*, ce apărea la 26 februarie 1955 în librării, într-o a treia ediție, ilustrată de Jiquidi. De la începutul anului 1955, însă, simțindu-se mai bine cu sănătatea — făcuse în vara anului

[48] Moartea mamei contribuie substanțial la consolidarea sa financiară. Pe lîngă obiectele rămase de la I. I. Petrescu și mai departe de la boierul Bellu — lucruri de mare valoare artistică — scriitorul se alegea de pe urma morții mamei sale și cu casa în care aceasta locuise pînă în ultimul moment și cu alte cîteva proprietăți în diverse puncte ale Bucureștiului, terenuri adunate prin „sîrguința" bunicului său. Cu obiceiul de „a da în gura lupului" orice în afară de cărți, cînd avea nevoie, I. M. Sadoveanu o termina repede cu întreaga moștenire imobilă ce-i parvenise. Astfel, întors la București, după o călătorie de o săptămînă la Neamț (între 24 și 30 iulie) în compania și la invitația lui M. Sadoveanu, Ion Marin vindea fraților Dumitru și Teodor Ifrim casa Emiliei Dr. Sadoveanu, operație ce se încheia definitiv la 9 octombrie 1950 și prin care îi revenea suma de 220 000 lei.

1954 un tratament de trei săptămîni la Buziaș[49] — scriitorul se apuca serios de muncă la roman, alternînd redactarea acestuia cu traducerea *Ulciorului sfărîmat* de Kleist, iar mai apoi cu redactarea studiilor despre Romain Rolland și Heinrich și Thomas Mann. Traducea totodată poema *Germania* de H. Heine și încredința tiparului un prim fragment din *Akho și Tao* (în paginile revistei „Steaua") și alte cîteva fragmente din *Ion Sîntu* (în „Gazeta literară", „Viața românească" și „Informația Bucureștiului"). Entuziasmat de lucru, I. M. Sadoveanu se avînta și mai mult în mirajul planurilor, tînjind după o laboriozitate supraomenească ; ar fi vrut să recupereze cît mai grabnic întreg timpul irosit zadarnic în trecut. Reușea însă numai să propună editurilor titluri fictive, din care cea mai mare parte n-a văzut niciodată lumina tiparului. Căci pe cît de avid de muncă era scriitorul și pe cît de frumos visa la înfăptuiri literare, pe atît se pierdea în tot felul de articole minore de gazetă, conferințe și diverse prezentări la radio, ce-i răpeau prețioase clipe din viață. Silit să amîne, din această cauză, lucrările angajate, scriitorul se trezea împotmolit în contracte și atunci le abandona una după alta[50]. Dar tocmai cînd se dedicase mai mult scrisului, toate proiectele trebuiau să sufere o amînare neprevăzută. Pe data de 23 noiembrie 1956, orele 15, I. M. Sadoveanu era instalat director al Teatrului Național din București și-și începea peste 3 zile munca efectivă, dedicîndu-se cu trup și suflet acestei activități. Toți cei care l-au cunoscut în această perioadă, sau care își mai aduc aminte de vechile sale directorate, știu ce însemna pentru I. M. Sadoveanu a fi director. Dacă adăugăm la aceasta și seria conferințelor experimentale reluate la 11 noiembrie cu foarte mare succes — la cea dintîi conferință ținută pe scena Teatrului Comedia scriitorul era chemat de trei ori la rampă —, cît și emisiunea *Orașe vechi și noi*, începută la 31 octombrie la radio, ne dăm seama cît de strîmtorat era scriitorul cu timpul. Cu toate acestea, la 20 iunie, orele 10, anul următor, termina definitiv romanul *Ion Sîntu* ce-i și apărea pînă în decembrie (17) și avea vreme să sfîrșească (la 22 iunie) piesa în 9 tablouri *Viciu și virtute*, o dramatizare după romanul lui Balzac *Cousine Bette*. Dar anul 1957 constituia și din alt punct de vedere o dată însemnată în viața scriitorului. În calitatea sa de director al Naționalului bucureștean, participa între 16 iulie și 1 august, cu o trupă a Teatrului la festivalul Goldoni de la Veneția și ținea pe data de 24 iulie o foarte apreciată comunicare despre Commedia dell'Arte, în cadrul Congresului internațional de teatru. Emoționat de felul în care va fi primit spectacolul cu piesa *Bădăranii* de exigentul public italian, scriitorul nota satisfăcut, după reprezentare, în carnetul său (24 iulie) : „Seara primul spectacol *Bădăranii* la Palazzo Grassi. Triumf". (25 iulie) : „Al doilea spectacol pe ploaie. Publicul a stat pînă la urmă". Răsunetul de care se bucura înalta artă teatrală a școlii românești încununa nu numai munca neobosită a actorilor și regizorilor ci și pe aceea a directorului primei noastre scene.

[49] Scrisoare din 20 iunie 1954 către C. Serienescu.

[50] În felul acesta I. M. Sadoveanu abandona volumul *Portete de actori și regizori*, contractat în martie 1956, „fără a renunța însă definitiv la idee (ceva mai tîrziu în „Gazeta literară" și revista „Teatru" îi va apărea o serie întreagă de asemenea portrete). Tot acum (aprilie), scriitorul contracta și romanul *Zoltes și Theodotos* — viitorul *Taurul mării* cu Editura Tineretului și chiar începea lucrul.

Întors la București, I. M. Sadoveanu se muta în sfîrșit la 16 septembrie din strîmta cămăruță de pe Aurel Vlaicu, nr. 39 într-un apartament luminos în blocul Carlton (str. Aristide Briand, nr. 20, etaj III, apart. 2) și întreprindea o călătorie de 5 zile în Dobrogea : Histria, Deltă, pe Dunăre, în vederea documentării pentru *Taurul mării*, pe care la 2 octombrie a aceluiași an începea să-l și redacteze. Tot acum ducea tratative în vederea ecranizării romanului *Sfîrșit de veac...* și chiar primea un avans. Dar lucrurile se opresc aici și scriitorul restituie în cele din urmă banii.

Cu toată vîrsta înaintată, I. M. Sadoveanu era sensibil înviorat de pe urma succesului acestor ani și a abundenței materiale. În apartamentul din Aristide Briand, prietenii T. Vianu și M. Ralea, Marietta Sadova și C. Serienescu, S. Negrutzi, Tr. Georgescu (generalul), Emanoil Cerbu, Gore Băltăceanu, Dr. Nini Niculescu, Marietta Rareș etc. găseau totdeauna un om gata să le țină compania. Cu verva-i obișnuită, păstrată încă intactă, scriitorul stîrnea buna dispoziție, deși în singurătatea sa se simțea părăsit și nutrea gîndul unei noi căsnicii.

Ca o supremă recunoaștere a prestigiului de care se bucura, Ion Marin Sadoveanu era cooptat, la începutul anului 1958, în Comisia Națională pentru U.N.E.S.C.O., calitate în care, de aici înainte, va participa la toate ședințele comisiei și va semna numeroase articole în publicațiile acesteia. Dar munca de la direcția Naționalului îl obosea peste măsură și scriitorul stăruie să fie eliberat din funcție. Însă cererea i se rezolvă abia la 23 mai 1958, cînd era înlocuit cu Zaharia Stancu. La numai 2 zile de la eveniment, invitat de Uniunea Scriitorilor din R. D. G., unde avea să-i apară traducerea romanului *Ion Sîntu*, I. M. Sadoveanu întreprindea o călătorie de o lună pe meleagurile germane la: Berlin, Frankfurt pe Oder, Dresda, Meissen, Leipzig, Naumburg, Weimar, Buchenwald, Erfurt, munții Harz, Wernigerode, Quedlinburg și înapoi la Berlin, simțindu-se atît de bine încît se gîndea la publicarea unei cărți sau măcar a unor articole memoriale. Dar după întoarcere se simțea epuizat : „Acum simt că am îmbătrînit. Cu toată efervescența în care trăiesc, tînjesc după o viață tihnită"[51]. Stării morale destul de scăzute i se adăuga în octombrie o boală chinuitoare ce-l supără timp de 3 săptămîni, într-atît încît scriitorul simte nevoia să-și facă testamentul (11 octombrie). Dar toate „trec" și I. M. Sadoveanu își relua de unde lăsase proiectele literare, adăugîndu-le, în decembrie 1958, contractul celui de-al treilea volum ce ar fi încheiat trilogia romanescă. *Sîntu III* trebuia să deruleze viața scriitorului de la 1916 pînă în zilele noastre ; însă prea marea apropiere în timp a evenimentelor îl împiedică multă vreme nu numai să ducă lucrul la bun sfîrșit, dar chiar să se apuce de el. Gîndurile sale se îndreptau tot mai mult către *Haini la Înalta Poartă* (intitulat mai apoi *În umbra pajurei*) și mai ales spre *Taurul mării*, la care, deja, lucrează în mod efectiv.

Dar cu toată amploarea participării sale în presa literară și cu volume, I. M. Sadoveanu era profund întristat de *„disprețul"* ce i se arăta ca scriitor, astfel încît găsea cu cale să noteze la 13 august în jurnalul său intim : „mari deziluzii față de desconsiderarea și disprețul ce mi se dă ca scriitor. Apărut Europe — nu figurez în nici un fel". Faptul în sine ar fi trecut poate neobservat, dacă nu ar fi fost precedat de o tot mai pronunțată reticență

[51] Scrisoare către C. Serienescu, datată 5 iunie 1958.

din partea criticii și a publicului în genere, dispus să vadă în el mai degrabă conferențiarul și publicistul, decît scriitorul. Întristarea scriitorului sporea și mai mult cu prilejul morții, la Constanța, a vărului său Iulius Marinescu, inginerul de mine, singurul dintre rubedeniile de pe urma tatălui cu care întreținuse bune relații și care era înhumat la 1 octombrie în aceeași groapă cu dr. N. Marinescu-Sadoveanu.

Cu sănătatea din ce în ce mai șubredă, Ion Marin continua să scrie totuși la *Taurul mării*, încît la începutul lui 1961 să poată publica un fragment în „Gazeta literară" și altul în „Viața românească" (nr. 6), iar la 26 septembrie să-l termine definitiv, după ce între timp isprăvise și povestirea *Akho și Tao*. Tot mai exigent cu sine însuși în ultima vreme, I. M. Sadoveanu redacta lucrările literare cu o încetineală proverbială, față de rapiditatea scrierii articolelor de gazetă, așa încît, după o zi de muncă încordată, nota : „scris binișor la roman, aproape o pagină" (5 august 1961) sau „scris excelent (2 pagini) la roman" (7 august). Cu toată încetineala elaborării planurilor sale, după o perioadă de aproape 5 ani (din 1957, cînd îi apărea *Ion Sîntu*), în cursul anului 1962 scriitorul era din nou prezent în librării în mod masiv. Mai întîi vedea lumina tiparului, la Berlin, traducerea romanului *Ion Sîntu*, primit cu multă căldură, fapt ce determină editura ca pînă în decembrie să mai tragă o ediție, și să contracteze traducerea *Sfîrșitului de veac . . .*, ce apăruse între timp într-o a patra ediție la București. Succesul traducerii hotăra de asemenea Editura Der Morgen să-l invite din nou în Germania — la care scriitorul răspundea bucuros și pe data de 23 septembrie lua drumul Berlinului[52] de data aceasta pentru mai puțin timp.

După reîntoarcerea în țară, I. M. Sadoveanu începea la 26 noiembrie, la televiziune, emisiunea *Teatrul, artă realistă*, ce avea să-i aducă în scurtă vreme o popularitate fantastică, încît se putea lăuda lui C. Serienescu (3 iulie 1963) că a fost servit cu promptitudine de un ceasornicar, tocmai pentru că îl recunoscuse de la televizor. Dar apariția în fața reflectoarelor avea să-i dăuneze tot mai mult sănătății, scurtîndu-i viața.

În 1963, cînd se împlineau 7 decenii de la nașterea sa, scriitorul era sărbătorit de întreaga presă literară, în paginile căreia întîlnim ample interviuri și exegeze. Totodată, îndelungata sa muncă de dăltuire a slovelor era răsplătită și de Consiliul de Stat, care îl decora la 20 iunie cu Ordinul Muncii cl. II, iar ca o apreciere deosebită a vastei sale pregătiri în domeniul literaturii universale, Ion Marin Sadoveanu era numit la 20 septembrie director al cursurilor de literatură universală din cadrul Universității Populare din București. Ceva mai devreme, la 20 martie, Tudor Arghezi îl propusese chiar să fie ales membru corespondent al Academiei, dar candidatura cade înainte de a fi înaintată plenului.

Septuagenarul scriitor, ce mai dădea la iveală, printre altele, în cursul aceluiași an, nuvela *Paparuda* și începea traducerea *Muntelui vră-*

---

[52] La Berlin, scriitorul participa împreună că romancierul ceh Beneș la o ședință publică a editurii, în cadrul căreia citea din *Ion Sîntu* în nemțește, și vorbea despre opera sa la seminarul de romanistică de la Universitate. Totodată apărea la posturile de televiziune și era sărbătorit împreună cu Ion Pas la Ambasada Română, care oferea în cinstea lor un cocktail. De asemenea purta discuții cu Editura Der Morgen asupra traducerii romanului *Taurul mării*, ce apăruse de cîteva luni la București și fusese primit favorabil de critică.

jit a lui Thomas Mann, avea după atîția ani de activitate literară cel puțin mărturia viabilității uneia din operele sale — din ce în ce mai cerută — *Sfîrșit de veac în București*, ce apărea la un interval foarte mic într-o a cincea ediție. Dar sănătatea sa lasă tot mai mult de dorit. În ultimii 3—4 ani, găsim tot mai des notații de felul acesta : „căzut în fața teatrului", „căzut pe scara de la intrare", „în timpul emisiunii criză — mascat", „mă simt rău în timpul conferinței", „căzut pe stradă" etc. La începutul anului 1964 însă, crizele trecătoare de altădată nu-l mai părăsesc ore în șir, și în ziua de 2 februarie, orele 10 — după o „noapte liniștită", cum apucase să noteze în jurnalul intim — o criză mai puternică de cord îl doboară definitiv. Părăsea viața la o vîrstă destul de tînără, cînd ar mai fi putut realiza cel puțin cîteva din planurile sale literare — lucru ce ar fi contribuit, desigur, într-o mai bună măsură la impunerea operei și personalității sale în cadrul literaturii române. Din cît ne-a rămas, însă, activitatea lui Ion Marin Sadoveanu aduce o notă specifică și însumează o experiență artistică interesantă, mai ales în zona romanului.

DRAMATURGIA FRANCEZĂ ÎN ROMÂNIA ÎNAINTE DE 23 AUGUST 1944

ION BRĂESCU

Primele piese franceze reprezentate în Principatele Române au fost auzite în limba greacă. Prin 1814 fiii de boieri ieșeni care învățau în școala grecească particulară a lui Kiriac dau spectacole în limba greacă prin saloanele boierilor cu *Moartea lui Cezar* de Voltaire (și *Junius Brutus* de Alfieri)[1]. Pînă în 1821 grecii n-au avut teatrul lor de baștină, în schimb au avut scene la Odesa, București și Iași. Scriitorii neogreci au tradus la începutul secolului al XIX-lea în special piese de Voltaire, Molière și Racine, pe lîngă altele din literatura italiană sau germană. Unul dintre cei mai fecunzi traducători a fost Gheorghe Seruios, zis și Servios, preceptor al copiilor domnitorului Alexandru Șuțu. El a tradus *Moartea lui Cezar*, *Meropa*, *Mahomet* (Fanatismul) și *Agathocles* de Voltaire[2]. În 1817 domnița Ralu Caragea reprezintă în sala de lîngă Cișmeaua roșie de la București *Brutus* de Voltaire, tradus în neogreacă de M. Hristaris. În 1819 se joacă tot în grecește *Moartea lui Cezar* și *Meropa* de Voltaire, precum și *Fedra* de Racine, iar în 1820 *Agathocles* de Voltaire. C. Aristia, pe atunci institutor al copiilor lui Nicolae Scarlat Ghica, improvizează în casa acestuia spectacole jucate de vlăstare boierești, cu *Brutus* de Voltaire (în grecește) și *Zaïre* de același autor (în franțuzește)[3].

Așadar teatrul neoelenic joacă un rol de mijlocitor în primul nostru contact cu dramaturgia franceză. Dacă C. Aristia, care învățase arta dramatică la Paris cu Talma, se încumeta să organizeze și spectacole în limba franceză, reprezentate la București de fii de boieri, dramaturgia franceză începe să răsune și în românește în cel de-al doilea deceniu al secolului al XIX-lea. Ea se confundă cu însăși prima piesă jucată în limba română la Iași, în 1816, *Mirtil și Chloe* de Gessner și Florian. Era vorba, de fapt, de idila scriitorului elvețian de limbă germană Gessner, *Daphnis*,

[1] Vezi Teodor T. Burada, *Istoria teatrului în Moldova*, Iași, Inst. de arte grafice N. V. Ștefaniu, 1915, vol., Imp. 96.

[2] Vezi Ariadna Camariano, *Spiritul revoluționar francez* și *Voltaire în limba greacă și română*, București, 1946.

[3] Vezi Ion Horia Rădulescu, *Teatrul francez în Muntenia, în prima jumătate a sec. al XIX-lea*, Sibiu, Tip. C. Rom., Cluj, 1943, p. 25.

dramatizată de scriitorul francez Florian sub titlul *Mirtil şi Chloe*. Piesa reprezentată la Iaşi, acum un veac şi jumătate, era o traducere făcută de Gheorghe Asachi după versiunea franceză a lui Florian[4]. La Bucureşti se joacă, în 1819, *Avarul* lui Molière, în traducerea lui Erdely. Era a doua piesă jucată în limba română în capitala Munteniei, după *Hecuba* lui Euripide, reprezentată în acelaşi an în sala de la Cişmeaua roşie. Cam în acelaşi an se reprezintă la Iaşi *Alzira* de Voltaire[5]. După 1820, influenţa culturii franceze în Principate devine din ce în ce mai puternică. Noua generaţie a bonjuriştilor ia în general contact cu literatura franceză în mod direct, prin lectura textelor în original. În *Amintiri despre Gr. Alexandrescu*, Ion Ghica istoriseşte cum la clasa lui Vaillant de la Sf. Sava, Gr. Alexandrescu recita cu entuziasm scene întregi din *Andromaca* şi *Fedra* lui Racine în limba franceză. Una din cele mai frumoase scene din piesa lui Camil Petrescu *Bălcescu* este cea în care marele patriot, aflat în închisoare, recită singur versuri în limba franceză, spre iritarea gardienilor care scotocesc în toate ungherele celulei pentru a descoperi presupusele cărţi din care citea prizonierul.

Spiritele luminate ale vremii încep o acţiune energică de traducere în româneşte a unora din capodoperele teatrului francez. În 1820 apare la Buda o traducere în limba română, în versuri de 15 silabe, a tragediei lui Voltaire *Oreste*, datorită lui Al. Beldiman, cel care în anul următor avea să scrie *Jalnica tragedie*. Este cunoscut curentul de traduceri iniţiat de Ion Eliade Rădulescu. Eliade traduce el însuşi în domeniul dramaturgiei *Mahomet* de Voltaire (1831) şi *Amfitrion* de Molière (1835), ambele piese fiind jucate de Societatea Filarmonică, al cărei rol deosebit în dezvoltarea teatrului românesc a fost adeseori subliniat. Iancu Văcărescu a tradus *Britannicus* de Racine în 1827 (dar piesa n-a văzut lumina tiparului decît în 1861) şi *Bertrand şi Raton* de Scribe în 1847. Gr. Alexandrescu, traduce *Alzira* (1835) şi *Meropa* (1847) de Voltaire, Maiorul Voinescu, *Doctorul fără voie* de Molière, Voinescu II, *Burghezul gentilom* de acelaşi (sub titlul *Bădăranul boierit*). Din Molière mai traduc C. Rasti, *Vicleniile lui Scapin*, Aristia, *Silita căsătorie*, Gr. Grădişteanu-fiul, *G. Dandin* şi *Domnul Pursoniac*. Daniil Scavinschi a tradus *Democrit* de Regnard. Se poate observa favoarea de care se bucură, alături de comediile lui Molière, tragediile lui Voltaire, impregnate de spiritul iluminist. C. Negruzzi a tradus chiar şi o comedie a lui Voltaire, *Nanine*. Numeroasele traduceri din Voltaire în primele decenii ale veacului al XIX-lea sînt şi ele o dovadă a influenţei ideilor iluministe în Principate.

În afară de teatrul clasic, în aceeaşi epocă apar şi primele traduceri din dramaturgia romantică franceză. În 1836 şi 1837 C. Negruzzi traduce *Maria Tudor* şi *Angelo, tiranul Padovei* de Hugo, C. Bolliac traduce şi el, în 1837, ultima piesă, jucată la Paris numai cu doi ani înainte. Publicul român o va vedea jucată mai întîi în original de către trupele franceze aflate la Bucureti şi Iaşi în 1838. C. Negruzzi tradusese în 1835 şi *Trente ans ou La vie d'un joueur* de Ducange şi Dinaux sub titlul *Treizeci de ani jucător de cărţi*, piesă care fusese jucată în acelaşi an în limba franceză de Foureaux-Hette. Tradiţia traducerii pieselor din dramaturgia franceză

[4] Vezi amănunte la Şerban Cioculescu, *Acum 150 de ani*, „Teatrul", nr. 12, 1966.

[5] După Mihai Belador, *Istoria teatrului român*, Craiova, f. a., p. 13, acest spectacol ar fi avut loc în limba franceză.

de către marii noştri scriitori se va menţine în tot cursul secolului al XIX-lea şi va continua pînă în zilele noastre.

În ciuda numărului mereu crescînd de traduceri, dramaturgia franceză este cunoscută în prima jumătate a secolului al XIX-lea mai ales prin intermediul trupelor franceze, deoarece trupele româneşti erau rare şi puţin stabile. Despre un teatru românesc permanent nu se poate vorbi la Iaşi decît începînd din 1840, iar la Bucureşti, din 1852, anul inaugurării Teatrului Mare (devenit Teatrul Naţional în 1877). În Transilvania şi Banat dramaturgia franceză a putut fi cunoscută prin intermediul unor trupe germane stabile sau ambulante, care l-au reprezentat pe Molière încă din secolul al XVII-lea. În Principate asistăm, începînd din 1830, la o adevărată invazie de trupe franceze, care se stabilesc pentru perioade mai mult sau mai puţin lungi la Iaşi, Bucureşti şi chiar în alte oraşe din ţară[6]. În 1831 se stabileşte la Bucureşti trupa fraţilor Foureaux, care se mută în 1832 la Iaşi, unde înfiinţează primul teatru francez stabil, „Théâtre des Variétés", în casa lui Talpan. Întemeierea unui teatru francez în Principate nu este o acţiune izolată. Asistăm în acea epocă la o adevărată expansiune a teatrului francez în străinătate. Asemenea teatre există în Anglia, Prusia, Rusia (la Petersburg), Egipt (la Alexandria), Portugalia etc. În 1835 vine la Iaşi şi trupa lui Joseph-Pierre Hette, care în anul următor fuzionează cu cea a fraţilor Foureaux. Trupa astfel mărită dă spectacole şi la Bucureşti, la Chişinău şi Odesa. Unele trupe franceze dau spectacole în Principate, fiind doar în trecere spre Rusia. Astfel trupa Filhol, în drum spre Odesa şi Kiev, joacă în 1839 la Bucureşti, iar o parte din actorii trupei dau în 1840 spectacole la Brăila, în timp ce alt grup joacă în acelaşi an la Craiova şi în anul următor la Piteşti. Una din trupele franceze cele mai puternice este cea a lui Victor Boireau-Delmary, care dă spectacole la Iaşi în anii 1846—1848, iar în anul 1850 la Bucureşti. Aici, în capitala Valahiei, trupele de teatru franceze fuseseră înlăturate din 1843 de concurenţa operei italiene. În anul 1840, lui M. Kogălniceanu, C. Negruzzi şi V. Alecsandri li se încredinţează direcţia teatrelor francez şi român din Iaşi, piesele jucate de trupele franceze alternînd cu cele jucate de trupa română. În 1848—1849 direcţia teatrului din Iaşi este chiar încredinţată actorului francez Victor Boireau-Delmary. Trupele continuă să se instaleze periodic în ţara noastră şi după Unirea Principatelor. Cum Bucureştiul polarizează de acum înainte viaţa culturală a ţării, trupele franceze vin periodic să dea spectacole în capitală. „Trupele franceze de comedii, vodevile şi operete soseau, de cum se desprimăvăra, la noi. Nu-şi sfîrşea bine Opera reprezentaţiunile, că ele îi iau locul, chiar cîte două deodată, cum se întîmplă în anul 1872"[7]. Este vorba despre trupa lui Taillefer şi a Emiliei Keller. Aceasta din urmă, alcătuită din actori de valoare, a reuşit să joace 4 stagiuni la rînd (1872—1875). În mod obişnuit, trupele franceze nu stăteau însă la Bucureşti mai mult de 2—3 luni, după care plecau în Rusia sau la Constantinopol, dînd, în trecere, cîteva spectacole la Brăila, Galaţi sau Iaşi. Unii actori francezi

[6] În 1820 spectatorii ieşeni au putut vedea şi o trupă rusească care a reprezentat în ruseşte *L'Ecole des Femmes* de Molière, de fapt o localizare, căci acţiunea se petrecea la... Varşovia.

[7] Dimitrie C. Ollănescu, *Teatrul la români*, Partea a II-a, *Teatrul în Ţara Românească* (1798—1898), Carol Göbl, 1898, p. 129.

s-au stabilit definitiv în țara noastră, ca de exemplu Nini Valéry sau Alexandre Gatineau, fost actor în trupa Boireau-Delmary, care a devenit regizor și a îndrumat primii pași ai lui Paul Gusty.

Deși se adresau unei elite restrînse, cunoscătoare a limbii franceze, trupele franceze au jucat un rol pozitiv în primii ani ai apariției lor la Iași sau București. Puținele trupe românești existente nu vedeau în ele un rival, ci dimpotrivă, un sprijin, un model.

„Venirea trupei franceze a lui Foureaux nu putea decît să folosească tinerilor noștri actori, și Eliade îi îndemnă să ia exemplu de la actorii francezi cum trebuie să se miște pe scenă și cum să spună versurile"[8]. Ca un omagiu adus trupei Keller, Matei Millo joacă, într-un spectacol în limba franceză, alături de Emilia Keller. Urmărind însă în primul rînd succesul de casă, trupele franceze au cultivat un repertoriu facil, pe gustul publicului încă prea puțin format, din acea vreme. Piesele clasice își găsesc rareori locul în repertoriul trupelor franceze. Chiar și pieselor romantice de valoare li se preferă un repertoriu de farse, vodeviluri, melodrame lacrimogene cultivate pînă la saturație. Compoziția trupelor nici nu permitea reprezentarea unui repertoriu mai înalt, căci majoritatea actorilor francezi nu proveneau de la Comedia Franceză ci de la teatrele bulevardiere sau periferice pariziene, de unde fuseseră concediați.

Repertoriul trupelor franceze a influențat și compoziția repertoriului trupelor românești, care făceau apel mai ales la melodrame și vodeviluri traduse din limba franceză. Trupa lui Pascaly, în special, a îmbrățișat cu multă generozitate un astfel de repertoriu. Pascaly însuși a tradus, adaptat sau localizat, adeseori în grabă, aproape 200 de piese din dramaturgia franceză, majoritatea fiind lucrări de duzină, fără nici o valoare artistică.

„Pascaly cade în această gravă greșeală de orientare, aducînd pe scenă aspecte de viață și caractere străine de specificul național al poporului, prezentate într-o traducere defectuoasă și neartistică"[9]. Se bucurau de o deosebită favoare piesele bazate pe efecte exterioare, cu montări fastuoase, ca de pildă *Curierul de Lyon*, „dramă cu mare spectacol", cum indică afișul, și unde apărea pe scenă un poștalion tras de șase cai adevărați. Glasuri de protest împotriva calității repertoriului se fac auzite din rîndurile opiniei publice. Astfel în 1858 Al. Odobescu, C. Cornescu și Adolf Cantacuzino atacă cu violență direcția Teatrului Mare din București. „Din nenorocire, singurul teatru românesc ce avem își trage acum repertoriul din cele mai josnice teatre ale Parisului. Direcția primește cu ochii închiși și pune pe scenă niște bucăți proaste și imorale, traduse ca vai de ele și într-un stil atît de barbar încît orice inimă de român se simte pătrunsă de jale pentru biata limba noastră la auzul lor"[10].

„Curierul" din Iași din 12 februarie 1870 ridică glasul în numele principiilor morale: „Sîmbătă 7 februarie teatrul român avu o serată scandaloasă, cu alte cuvinte, avu nepoliteța de a invita publicul să asiste la reprezentația imoralelor *Aventurile amorului*, o comedie alungată chiar și de pe unele scene ale Parisului, unde piesele de această natură pot să

[8] Maria Mihălcescu, *Istoria teatrului muntean de la 1800—1859*, Tipogr. Cărților bisericești, București, 1935, p. 23.

[9] Letiția Gîtză, *Mihail Pascaly*, E.S.P.L.A. 1959, p. 108.

[10] Apud Dimitrie C. Ollănescu, *op. cit.*, p. 27.

aibă oareşicare trecere, pot fi aplaudate chiar; la noi în Iaşi însă, unde ne place a presupune un moral netîrît încă în glodul corupţiunii, nu poate să producă decît o indignaţiune, să nu zicem dispreţ chiar... Am văzut puţinele dame asistente (prea multe însă pentru onoarea acestei piese) roşindu-se în lojele ce ocupau şi întorcîndu-şi feţele de la scenă. Am văzut pe unii spectatori părăsind chiar sala"[11].

Ceea ce contribuie la scăderea valorii repertoriului este în primul rînd necesitatea de ordin financiar de a face pe plac unui public al cărui gust era cel puţin îndoielnic. Cînd în 1863 M. Pascaly a reprezentat la Bucureşti *Chatterton* de Vigny (în traducerea lui C. A. Rosetti), sala era aproape goală. Adeseori un spectacol era compus din două sau trei piese, pentru a mulţumi toate gusturile. De exemplu, în 1890 Teatrul Naţional din Bucureşti prezintă un spectacol hibrid, compus din *Doctorul fără voie* de Molière, *Bacalaureata* de A. Valabreègue şi *Alecsandri la Mircești* de V. A. Urechia. În 1891, *Fedra* de Racine se reprezintă împreună cu *Bolnavul închipuit* de Molière, iar *Les Plaideurs* de Racine face parte în 1893 din acelaşi spectacol cu *Fîntîna Blanduziei* de V. Alecsandri. În amintirile ei Maria Filotti pomeneşte de un spectacol reuşit cu piesa *Liniştea casei* de Courteline, dar adaugă: „Nu ştiu prin ce aberaţie această comedie spumoasă a servit ca încheiere spectacolului cu *Strigoii* de Ibsen"[12]. Pe de altă parte, populaţia oraşelor, chiar a Bucureştiului sau a Iaşului, fiind relativ mică în secolul trecut, iar publicul fiind limitat la categoria oamenilor cu o oarecare stare, trupele erau obligate să-şi schimbe permanent repertoriul. La aproximativ 10 zile era nevoie de o nouă premieră. Este şi aceasta o explicaţie a marelui număr de piese uşoare, fără probleme dificile de interpretare sau punere în scenă, care înecă producţiile valoroase, piesele de rezistenţă ale repertoriului clasic, ale căror exigenţe depăşeau adeseori forţele trupelor româneşti.

„Întîia piesă ce-am văzut a fost *Curierul din Lyon*, spune M. Sadoveanu. Am privit din galerie melodrama zgomotoasă şi nu pot spune c-am rămas entuziasmat de asemenea artă"[13].

Era necesară şi educarea publicului. Un regizor ca Paul Gusty este conştient că publicului îi trebuie piese pe măsura puterii sale de înţelegere: „De aceea, pentru a atrage publicul la teatru, a făcut el însuşi anumite concesii gustului mai puţin educat al spectatorilor vremii sale, căutînd să le ofere spectacole agreabile şi concrete, amînînd astfel prezentarea capodoperelor literaturii universale după ce pregătirea artistică a unei noi generaţii se va fi îndeplinit"[14]. Cu toate acestea, previziunile lui P. Gusty nu se împlinesc. Pe măsură ce trece timpul, gustul publicului burghez nu se formează, ci dimpotrivă se degradează, ca o consecinţă a decadenţei culturii burgheze. Piesele de duzină, dramele sau comediile de alcov, bazate pe faimosul triunghi amoros, cunosc o deosebită recrudescenţă în anii secolului nostru şi în special în perioada dintre cele două războaie mondiale. Urmărind intoxicarea publicului cu false probleme de suprafaţă, căutînd să-l abată de la realităţile sociale, stringente, burghezia cosmopolită a primelor decenii din secolul al XX-lea promovează şi încurajează

[11] Apud Teodor T. Burada, *op. cit.*, p. 280.
[12] Maria Filotti, *Am ales teatrul*, Ed. pt. lit., 1961, p. 127.
[13] M. Sadoveanu, *Anii de ucenicie*, E.S.P.L.A., 1958, p. 200.
[14] Victor Bumbeşti, *Paul Gusty*, Meridiane, Bucureşti, 1964, p. 47.

un repertoriu facil, adeseori imoral, şovin sau mistic, în care piesele bulevardiere jucau un rol principal. „Scenele Bucureştiului se întrec în reprezentarea producţiilor bulevardiere ale lui Bataille, Bernstein, Denis Amiel, Maurice Donnay, Pierre Frondaie, Pierre Louys, Alfred Savoir, Sacha Guitry etc. Teatrul Naţional nu face excepţie de la folosirea unui asemenea repertoriu, în care excelează de obicei eternele teme ale trunghiurilor adulterine"[15]. Repertoriul Teatrului Naţional din Cluj cuprinde, de exemplu, în stagiunea 1933—1934 şase piese bulevardiere lipsite de orice valoare, de autori aproape sau cu desăvîrşire necunoscuţi: *Micul Weber* de Arnold şi Bach, *Cuceritorii* de Ch. Méré, *Anatole* de V. Riconard şi A. Bisson, *Victimele legii* de M. Landray, *D-ra Josette, nevastă-mea* de P. Garault şi R. Charvay, *Ginerele d-lui Chotard* de Roger Ferdinand. Pentru a putea subsista, chiar şi cele cîteva trupe particulare de valoare, ca de exemplu Compania dramatică Bulandra-Manolescu-Maximilian-Storin, erau obligate să facă concesii publicului burghez, din ce în ce mai refractar la cultură, şi să joace, alături de cîteva piese din repertoriul clasic, multe melodrame lacrimogene sau farse care frizau scabrosul.

Această invazie de piese decadente franceze în teatrele din România burgheză a avut, printre altele, şi rezultatul de a aduce un prost serviciu literaturii franceze, publicul, dezorientat, ajungînd uneori să confunde o asemenea maculatură cu adevăratul tezaur al culturii franceze.

Este cunoscută manifestaţia studenţilor conduşi de N. Iorga, în 1906, care protestau împotriva cosmopolitismului ce invadase Teatrul Naţional şi a unor spectacole cu conţinut licenţios, date în limba franceză de amatori recrutaţi din „înalta societate". Din fericire, tradiţia repertoriului francez de valoare, clasic sau contemporan, nu s-a pierdut niciodată complet. Deşi înăbuşite de pletora de piese bulevardiere, capodoperele lui Molière, Corneille, Racine, Beaumarchais, Hugo, Musset, Augier, Rostand etc. s-au menţinut, în ciuda tuturor impedimentelor, în repertoriul teatrelor noastre.

Marii noştri actori, regizori sau directori de teatru luminaţi n-au părăsit niciodată marele repertoriu. Sub direcţia lui V. Alecsandri, C. Negruzzi şi M. Kogălniceanu, teatrul românesc din Iaşi reprezintă în perioada 1840—1846 cîteva capodopere ale teatrului molieresc: *Avarul*, *Burghezul gentilom*, *Doctorul fără voie*, *Vicleniile lui Scapin*, *Amfitrion*. Sub directoratul lui Matei Millo se joacă la Teatrul cel Mare din Bucureşti, în stagiunea 1855—1856, *Burghezul gentilom* şi *George Dandin* de Molière, *Nunta lui Figaro* de Beaumarchais, *Ruy Blas*, *Maria Tudor* şi *Lucreţia Borgia* de V. Hugo. Mai tîrziu, sub directoratul lui I. L. Caragiale, în stagiunea 1888—1889, Teatrul Naţional din Bucureşti prezintă piese din marele repertoriu universal ca *Avarul*, *Vicleniile lui Scapin*, *Căsătoria silită*, *Ruy Blas* (pe lîngă *Hamlet*, *Othello*, *Regele Lear* sau *Hoţii*). Necesitatea pentru marii actori de a se putea afirma prin roluri pe măsura talentului lor a constituit de asemenea un imbold pentru promovarea unor piese ale marelui repertoriu. Au rămas memorabile spectacolele cu *Ruy Blas* unde rolul titular era interpretat de Grigore Manolescu, iar Don Salluste de C. Nottara. Creaţii de neuitat au avut Ion Brezeanu în Harpagon, Aristide Demetriad în Armand Duval din *Dama cu camelii* sau

[15] S. Alterescu şi Fl. Tornea, *Teatrul Naţional I. L. Caragiale*, Ed. Acad., 1955, p. 214—215.

Aristizza Romanescu în Marguerite Gauthier din aceeași piesă. Succese răsunătoare au obținut Petre Liciu în Isidore Lechat din *Les affaires sont les affaires* de O. Mirbeau, Tony Bulandra în *Cidul* sau *Cyrano de Bergerac*, V. Maximilian în *Topaze* de M. Pagnol sau în *Doctorul Knock* de Jules Romains, Ion Manolescu în Don Salluste (*Ruy Blas*), Lucia Sturdza-Bulandra în rolul mamei din *Thérèse Raquin* de Zola, Mihai Popescu și Marioara Voiculescu în *Lucreția Borgia* de V. Hugo, Al. Critico în rolurile titulare din *Hernani* sau *Ruy-Blas* etc.

În Transilvania nu se poate vorbi pînă în 1919 despre un teatru românesc stabil. Dramaturgia franceză a putut fi cunoscută doar cu ocazia unor turnee ale trupelor din Muntenia sau Moldova (Fany Tardini, M. Pascaly, I. D. Ionescu), sau prin intermediul unor spectacole reprezentate de trupe de diletanți inimoși. Astfel, prin străduința Societății pentru fond de teatru român (S.T.R.), înființată în 1870, s-au reprezentat, printre multe altele, și unele piese din repertoriul francez, dar nu întotdeauna cele mai semnificative : *Supliciul unei femei* de Al. Dumas (în 1885 la Bocșa), sau *Brînduța* de Brieux (la Brașov, 1908, în traducerea lui Emil Gîrleanu). De asemenea, Zaharia Bîrsan a reprezentat cu trupa lui proprie două piese de Fr. Coppée : *Trecătorul* (în 1903 la Sebeș) și *Lăutarul din Cremona* (în 1905 la Sibiu, în traducerea lui Traian Demetrescu), precum și *Papa Lebonnard* de J. Aicard, în 1906 la Sibiu[16]. Despre un adevărat teatru românesc nu se poate vorbi în Transilvania decît după înființarea Teatrului Național din Cluj în 1919. Și pe această scenă repertoriul francez a fost bogat reprezentat.

Încercînd să aruncăm o privire retrospectivă asupra repertoriului francez reprezentat în țara noastră în secolul al XIX-lea și al XX-lea, pînă în 1944, constatăm de la bun început că toți marii dramaturgi francezi au fost jucați într-o măsură mai mare sau mai mică pe scenele noastre. Dintre scriitorii clasici, Molière s-a bucurat de o favoare mult mai mare decît Corneille și Racine. Am arătat deja că numele lui Molière se confundă cu începuturile teatrului în limba română. Din opera marelui comic francez au fost reprezentate pe scenele românești nu numai marile capodopere *Avarul*, *Mizantropul*, *Don Juan*, *Tartuffe*, *Vicleniile lui Scapin*, *Femeile savante*, *Școala nevestelor*, *Bolnavul închipuit*, *Doctorul fără voie*, *Burghezul gentilom*, *George Dandin*, dar și piese de-al doilea plan, cum ar fi *Amfitrion*, *Căsătoria silită*, *Amorul doctor*, *Domnul de Pourceaugnac*. În lucrarea sa *Molière în România*, G. Oprescu arată că din Molière a fost gustat mai mult humorul, în timp ce latura pesimistă a multora din piesele sale n-a putut fi apreciată cum trebuie. Se poate însă afirma că Molière s-a menținut în permanență pe scenele teatrelor noastre.

Corneille și Racine au fost mult mai puțin gustați de publicul român decît părintele comediei franceze. Faptul se explică pe de o parte prin aceea că românii au luat contact cu literatura franceză într-un moment în care în Franța și la noi triumfa romantismul, iar pe de altă parte prin dificultatea mai mare de a traduce tragedii în versuri. Piese ca *Bérénice* și *Mithridate* n-au fost traduse niciodată în românește iar *Bajazet*, *Athalie* și *Esther*, deși traduse, n-au fost niciodată reprezentate. Deși din *Britannicus* au

[16] Vezi Aurel Buteanu, *Teatrul românesc în Ardeal și Banat*, Inst. de arte grafice G. Matheiu, Timișoara, 1945.

existat șase traduceri, piesa n-a fost reprezentată decît de trei ori înainte de 23 August 1944, și aceasta datorită unor inițiative particulare. Singurele piese de Racine care au fost mai des reprezentate sînt *Fedra*, *Andromaca* și *Les Plaideurs*. *Fedra* a fost montată pe scena Teatrului Național din București, în 1891, și reluată în 1894, 1902, 1903, 1926 și 1931. La Teatrul Național din Iași *Fedra* a fost reprezentată în 1902, 1903, 1910 și 1924, singura interpretă a rolului titular fiind, de fiecare dată, Agatha Bîrsescu. *Andromaca* a fost jucată de abia în secolul nostru, în 1904, 1912 și 1938 la Teatrul Național din București și 1911, 1925 — 1926, 1935, 1939 la Teatrul Național din Iași, precum și la Teatrul Național din Cluj, în stagiunea 1936 — 1937. Comedia *Les Plaideurs* a fost jucată la Teatrul Național din București în 1909 datorită faptului că traducătorul, Edgar Aslan, era și regizor. Trebuie adăugat că *Andromaca* a fost reprezentată de Comedia Franceză cu ocazia turneului făcut în România în ajunul celui de-al doilea război mondial. Din Corneille s-a jucat destul de tîrziu la București numai *Cidul*, în care a triumfat Tony Bulandra, *Horațiu* și comedia *Mincinosul*. *Cidul* și *Horațiu* s-au jucat și la Teatrul Național din Cluj în 1936 — 1937 și respectiv 1936 — 1940. Una din cauzele slabei difuziuni a celor doi mari tragedieni francezi a fost și rezistența cercurilor junimiste față de clasicismul francez. Însuși Eminescu luînd poziție în vechea „Querelle des anciens et des modernes" lua apărarea celor antici, considerînd piesele lui Racine și Corneille drept niște imitații slabe și greșite ale tragediei antice.

Din literatura secolului luminilor, Voltaire, privit ca un campion al luptei pentru libertate împotriva tiraniei de orice fel, s-a bucurat, așa cum am arătat, de o favoare excepțională în perioada anilor 1820—1840, cînd piesele lui sînt reprezentate în grecește, franțuzește sau românește. În a doua parte a secolului al XIX-lea numele lui Voltaire dispare însă treptat de pe scenele teatrelor noastre. Mai întîlnim totuși *Fanatismul* (*Mahomet*) în repertoriul trupei lui Pascaly din anii 1872—1874. Publicul preferă acum lui Voltaire celebrele comedii ale lui Beaumarchais *Bărbierul din Sevilla* și în special *Nunta lui Figaro*, care figurează deseori pe afiș pînă în zilele noastre. *Nunta lui Figaro* este jucată în timpul directoratului lui Matei Millo la Teatrul cel Mare din București, prilejuind apoi succese de interpretare Aristizzei Romanescu, lui I. Brezeanu, Tony Bulandra ș.a. La Teatrul Național din Cluj, *Nunta lui Figaro* a avut în stagiunea 1925—1926 un regizor și un interpret de calitate în persoana lui Ștefan Braborescu. La Teatrul Național din Iași, *Nunta lui Figaro*, jucată în stagiunea 1933—1934, în traducerea lui Topîrceanu și în regia lui G. M. Zamfirescu, a lăsat amintirea unui spectacol de înaltă ținută.

Mai puțin cunoscut a fost Regnard, din care s-au reprezentat la București *Legatarul universal* și *Nebuniile amoroase*, unde Maria Ciucurescu se remarcă în rolul celor două Lisette, numele servitoarelor din ambele piese. Sub titlul *Nebuniile dragostei*, ultima piesă menționată a fost reprezentată și la Teatrul Național din Cluj între cele două războaie mondiale. Este interesant de subliniat că Eminescu l-a prețuit mult pe Regnard, traducînd două acte din *Les Ménechmes* (sub titlul *Minegmi*). Un autor rămas necunoscut publicului român a fost Marivaux, care n-a fost reprezentat niciodată în românește, înainte de 1944, ci doar de Comedia franceză, venită în turneu în 1936 (*Le jeu de l'amour et du hasard*). Volumul cel mai mare de piese din repertoriul francez l-a dat, cum era

și firesc, secolul al XIX-lea. În primul rînd, așa cum am mai arătat, teatrul romantic s-a bucurat de o largă răspîndire pe scenele noastre într-o epocă cînd literatura noastră intrase în perioada romantismului, atît în poezie și proză, cît și în creația dramatică. În ciuda dificultăților de traducere, aproape toate dramele lui Victor Hugo au fost reprezentate abundent pe scenele românești, în special de trupa lui Pascaly. Este adevărat că primele piese traduse au fost *Marie Tudor* și *Angelo, tiranul Padovei*, care sînt în proză. Au fost traduse însă și dramele în versuri. De cea mai mare favoare s-a bucurat *Ruy Blas*, cea mai bună din piesele lui Hugo, în care au jucat mai toți marii noștri actori din trecut, începînd cu Mihai Pascaly, Grigore Manolescu, Aristizza Romanescu, Aristide Demetriad și terminînd cu C. Nottara, Zaharia Bîrsan, Tony Bulandra, Ion Manolescu sau Maria Filotti. Din V. Hugo s-au mai jucat *Hernani*, tradus încă de Ion Eliade Rădulescu, *Regele petrece*, *Marion Delorme*, *Lucreția Borgia* și chiar *Burgravii*. Memorabile au fost spectacolele din stagiunea 1881—1882 cu *Marion Delorme*, în care Gr. Manolescu repurta un răsunător succes în rolul lui Didier, în timp ce Aristizza Romanescu, juca rolul titular, iar Nottara pe cel al lui Ludovic al XIII-lea.

Mai aproape de zilele noastre, un spectacol de înaltă ținută a fost cel din 1943 la Teatrul Național din București cu *Lucreția Borgia*, unde aplauzele se adresau deopotrivă Marioarei Voiculescu și lui Mihai Popescu, interpreții principali.

Repertoriul romantic a fost susținut și de piesa lui Vigny, *Chatterton*, care, așa cum am mai arătat, a fost primită cu răceală de public. Din Vigny s-a mai reprezentat și *La maréchale d'Ancre* (în 1895, la București). De o mai slabă răspîndire s-a bucurat dramaturgia lui Musset, care a fost însă des reprezentată de trupele franceze. *Un caprice* face parte din repertoriul trupei lui Séguy și Varangot, care dă spectacole în 1854 la București, și din cel al trupei lui Raphael Felix (fratele celebrei Rachel), care joacă în 1868 atît la Iași cît și la București. În 1866 elita ieșeană dă o reprezentație de binefacere cu *Un caprice*, în limba franceză. În repertoriul trupei lui M. Pascaly figura *Un caprice*, ca și *Ușa trebuie dă fie deschisă sau închisă*, precum și drama istorică *Andrea del Sarto*. Mai tîrziu, în montarea lui Al. Davilla s-a reprezentat o piesă mai puțin cunoscută a lui Musset, *Carmosina*. La Teatrul Național din Cluj s-a jucat *Un caprice* în stagiunea 1936—1937, iar la cel din Iași *Le Chandelier* (sub titlul *Paravanul*) în 1930—1931.

Repertoriul francez a mai furnizat scenelor noastre dramele istorice ale lui Casimir Delavigne, *Copii lui Eduard*, *Don Juan de Austria*, *Ludovic al XI-lea*, jucate în perioada 1860—1880, fie la Iași, fie la București. Al. Dumas-tatăl a beneficiat în secolul trecut de o glorie de dramaturg mult mai mare decît azi, cînd este cunoscut mai ales prin romanele sale atît de apreciate de generațiile tinere. *Antony*, în traducerea lui A. Hrisoverghi, figurează pe scena Teatrului cel Mare din București încă din prima stagiune a existenței sale, 1852—1853. Apoi, în cursul unei singure stagiuni (1863—1864) se joacă la Teatrul cel Mare din București din nou *Antony* și *M-lle de Belle-Isle* (sub titlul *Onoarea femeii*). *La Tour de Nesle* fusese deja reprezentată pe scena aceluiași teatru încă din 1854 și reluată în 1862—1863. Pe scena Teatrului Național din Iași sînt reprezentate în 1877 piesele lui Dumas-tatăl *Caterina Howard* și *Mușchetarii* (adaptări

făcute de însuși autorul după celebrul roman *Les Trois Mousquetaires*). *Mușchetarii* fac parte și din repertoriul lui M. Pascaly, care a mai pus în scenă și *Regina Margot*, adaptare de Dumas-tatăl, după romanul său cu același titlu. Mai tîrziu, A. Demetriad excelează în *Kean*. De multă favoare a beneficiat și Dumas-fiul în primul rînd datorită celebrei *Dama cu camelii*, piesă mult solicitată de actori, cărora le permite să se afirme în rolurile Margueritei Gauthier sau ale celor doi Duval, tatăl și fiul. Au triumfat, rînd pe rînd, în Margarite Gauthier : Matilda Pascaly, Anicuța Popescu, Maria Filotti, Marioara Voiculescu, Elvira Godeanu ; în Armand Duval : Gr. Manolescu, Aristide Demetriad, Tony Bulandra, N. Bălțățeanu, Mihai Popescu, în Duval-tatăl : Ion Manolescu, Romald Bulfinsky, G. Calboreanu. Din Dumas-fiul s-au mai reprezentat pe scenele românești *Le Demi-monde*, *Denise* (ambele cu Lucia Sturdza-Bulandra), *Francillon*, *L'Ami des femmes*, *Les idées de M-me Aubray*, *L'Etrangère*, *Diane de Lys*, piese care, cu excepția primelor două, sînt astăzi complet uitate.

Teatrul realist francez din a doua jumătate a secolului al XIX-lea este ilustrat pe scenele românești și de piesele lui Emile Augier : *Le gendre de monsieur Poirier*, *Les Effrontés* (cu C. Nottara,) *Le fils de Giboyer*, *Maître Guérin* (cu Soreanu), *Madame Caverlet*, *Aventuriera*. Una din piesele lui E. Augier, *Le joueur de flûte*, a fost adaptată de M. Eminescu sub titlul *Laïs*. Ea a fost jucată cu succes în stagiunea 1909—1910 și apoi prin 1943 la București. Din Edouard Pailleron s-a reprezentat nu numai cea mai bună piesă a lui, *Lumea în care ți se urăște* (*Le Monde où l'on s'ennuie*) dar și *Scînteia* și *Primul bal*, aceasta din urmă fiind piesa de debut a Luciei Sturdza-Bulandra. Unul din dramaturgii care s-au bucurat de o uimitoare răspîndire pe scenele românești este Scribe. Succesul său se explică în primul rînd prin faptul că Scribe a excelat în genul vodevilului, atît de agreat de publicul nostru în secolul trecut. În 1838 comisia de supraveghere a teatrului din Iași recomandă chiar directorilor de trupe franceze să înscrie numele lui Scribe pe primul loc în lista repertoriului. Numai în prima jumătate a secolului al XIX-lea s-au reprezentat pe scenele românești 10 piese de Scribe[17]. Inaugurarea Teatrului Mare din București se face în 1852 cu piesa lui Scribe *Zoe sau un amor romanesc*. Prin intermediul vodevilului au pătruns pe scenele noastre și piesele de rezistență ale lui Scribe : *Bertrand și Raton* (tradusă de I. Văcărescu), *Paharul cu apă*, *Moartea lui Petru cel Mare*, *Rabagas*. De menționat că *Le Verre d'eau*, creat în 1840 la Paris, a fost jucată de o trupă franceză la Iași, în 1842. Succesul de care s-a bucurat Scribe în România poate fi dovedit și de faptul că însuși Eminescu a tradus comedia în 2 acte *Diplomatul* (de Scribe și Delavigne). Din păcate, manuscrisul traducerii nu s-a păstrat. Un alt dramaturg extrem de solicitat de scenele românești a fost Victorien Sardou. Trupa lui Pascaly reprezintă *Laba gîștei* (*Les Pattes de mouche*), Aristizza Romanescu joacă în *Daniel Rochat*, Ion Petrescu în *Patrie*, Ion Manolescu în *Fedra*, Aristide Demetriad obține un mare succes în rolul lui Mario Cavaradossi din *Tosca*. Mult solicitat a fost Sardou de Teatrul Național din Cluj, care a montat în afară de valoroasa comedie *Madame Sans-Gêne* (1925—1926) și alte trei piese de valoare mediocră

---

[17] Vezi Horia Rădulescu, *Scribe sur la scène roumaine dans la première moitié du XIX-ème siècle*, Datina românească, Vălenii de munte, 1940.

(*Să ne despărțim*, *Prietenii*, *Vrăjitoarea*). În legătură cu introducerea în repertoriul Teatrului Național din București a piesei lui Sardou *Daniel Rochat*, care urma să deschidă stagiunea 1879—1880, Eminescu, în acel timp redactor la „Timpul", socotește alegerea ei drept o greșeală, deoarece publicul românesc era străin de frămîntările religioase descrise de autor. Mult reprezentat de trupele franceze în trecere la noi a fost Eugène Labiche. În repertoriul acestora figurau comedii ca *Le Voyage de M. Perrichon*, *La grammaire*, *Edgard et sa bonne*, *Frisette*, *Mon Isménie*, *Le meurtrier de Théodore*, *La Cagnotte*, *Si jamais je te pince*. Trupele românești au jucat *Les Vivacités du capitaine Tic* (traducere de M. Pascaly sub titlul *Căpitanul cu năravi*), *Frisette*, *Un chapeau de Paille d'Italie* (*Pălăria de paie*), *Le voyage de M. Perrichon*, *La poudre aux yeux*, *Les Petits oiseaux* (*Păsărelele*), *Embrassons-nous Folleville* (*Să ne* pupăm), *Moi*. O localizare după *Les 37 sous de Montaudoin* a fost făcută de Dimitrie R. Rosetti sub titlul *Un leu și un zlot*.

Dramaturgia franceză a secolului al XIX-lea mai este prezentă pe scenele românești cu *Les filles de marbre* a lui Théodore Barrière, piesă care la vremea ei a repurtat un succes triumfal la Paris. Sub titlul *Fetele de marmură* ea a fost jucată la noi de trupa lui Pascaly. De același autor, astăzi complet uitat, s-au jucat prin 1873—1874 la Iași piese fără nici un merit ca *Arta și inima*, *Ingerul morții*, *Amorul și nătărăii*. Teatrul realist francez din secolul al XIX-lea a fost prezent pe scenele noastre și prin lucrările unor mari romancieri, care au scris și piese de teatru. În fruntea lor se află Balzac, al cărui *Mercadet* a fost tradus și jucat de Matei Millo în 1870 la București sub titlul *Moftureanu financiar*. Situația financiară a lui Millo era în acea vreme atît de precară încît la cea din urmă reprezentație cu *Mercadet* actorul înaintă spre rampă adresîndu-se publicului cu cuvintele: „Ca și Mercadet, sînt înglodat în afacerile mele, dar n-am un Godeau care să mă poată scăpa, îmi iau rămas bun de la public și mă duc în provincie"[18]. În stagiunea 1912—1913 s-a jucat la București excelenta adaptare a lui Emile Fabre, după romanul lui Balzac *César Birotteau*. Un alt romancier care a scris și teatru a fost Alphonse Daudet, din a cărui operă dramatică au văzut luminile rampei *Arleziana* și *Sapho* (adaptare după romanul cu același titlu făcută de însuși A. Daudet în colaborare cu A. Belot). Sapho a fost unul din marile roluri ale Luciei Sturdza-Bulandra (secondată în 1912 de Tony Bulandra și în 1918 și de Gh. Storin) și apoi al Mariei Filotti, care a jucat în 1928 alături de A. Pop-Marțian. Piesa lui Daudet, *Sapho*, a fost reprezentată și pe scena Teatrului Național din Cluj, în stagiunea 1921—1922. *Arleziana* a fost reprezentată la București în 1906—1907 și apoi în stagiunea 1930—1931 de compania dramatică Bulandra-Manolescu-Maximilian-Storin.

Pe linia adaptărilor după romane celebre, D. Carada a dat după *La petite Fadette* de George Sand o localizare reușită sub titlul *Urîta satului*, care a fost reprezentată la Iași în 1871. S-a mai reprezentat pe scena Teatrului Național din Iași, în stagiunea 1876—1877, *Viața vagabondă*, titlu sub care a fost tradusă adaptarea pentru scenă de Théodore Barrière după romanul lui H. Murger *Scènes de la vie de bohème*. Printre romancierii autori dramatici trebuie menționat și Emile Zola, a cărui piesă natu-

[18] Citat de Dimitrie C. Ollănescu, *op. cit.*, p. 113.

ralistă *Thérèse Raquin* a fost jucată de 16 ori în stagiunea 1928—1929 de compania dramatică Bulandra-Manolescu-Maximilian-Storin, avînd în rolurile principale pe Lucia-Sturdza-Bulandra, Marioara Voiculescu și Gh. Storin. În 1888—1889 AristizzaRomanescu și Grigore Manolescu jucaseră mai întîi la Iași, apoi la București, în *Otrava*, adaptare după romanul naturalist al lui Zola *L'Assommoir*. Spectacolul a însemnat însă o cădere. Din dramaturgia naturalistă publicul bucureștean a luat cunoștință prin 1909—1910 și cu piesa lui H. Becque *Corbii*, în montarea lui Paul Gusty, precum și cu *Pariziana*, de același autor, în 1929, cu Maria Filotti.

Un nume cunoscut la noi a fost cel al lui Erckmann-Chatrian, datorită în special adaptării realizate de Al. Odobescu și Ionescu-Gion după *l'Ami Fritz*, sub titlul *Nea Frățilă*, care a deschis stagiunea 1882—1883 la Teatrul Național din București. Din Erckmann-Chatrian s-a mai reprezentat la noi piesa *Neamul lui Rantzau* (1889).

Dintre dramaturgii francezi ai secolului al XIX-lea cunoscuți în țara noastră trebuie să-l mai citățm pe Théodore de Banville, al cărui *Gringoire* a fost tradus de Șt. O. Iosif și D. Anghel. Dar cum traducerea faimoasei balade rostite de Gringoire nu i-a plăcut lui Al. Davilla, acesta a tălmăcit-o el însuși. Piesa a fost jucată în stagiunea 1918—1919 de compania dramatică Bulandra-Manolescu-Maximilian-Storin, iar la Teatrul Național din Cluj în 1931—1932. Compania menționată mai sus joacă în stagiunea 1921—1922 *Poil de Carotte* de Jules Renard, sub titlul *Roșcovanul*. La Teatrul Național din Cluj piesa a fost jucată sub titlul *Morcovel* în stagiunea 1923—1924.

Dintre piesele de valoare ale teatrului realist francez, scenele românești au reprezentat în mai multe rînduri *Les affaires sont les affaires* de O. Mirbeau. Piesa a fost reprezentată pe scena Teatrului Național din București (sub titlul *Banii*) în 1904, la numai un an după premiera ei pariziană. Piesa lui Mirbeau a repurtat un deosebit succes la Teatrul Național din Iași în stagiunea 1906—1907, avînd o interpretare strălucită în frunte cu Petre Liciu (în rolul Isidore Lechat), Aristizza Romanescu (în cel al doameni Lechat) și Maria Filotti (în Germaine Lechat). Sub același titlu a mai fost jucată la Teatrul Național din Iași în 1918—1919 și la cel din Cluj în stagiunea 1923—1924. O altă piesă de mare succes a fost *Papa Lebonnard* de Jean Aicard. În ciuda faptului că în traducere versurile s-au transformat în proză, piesa s-a bucurat de o bună primire datorită în mare parte interpretării superioare a lui Petre Sturdza și apoi a lui V. Maximilian, în rolul titular.

Un alt dramaturg francez din jurul anului 1900, promovat de scena românească, a fost Georges Courteline, al cărui *Boubouroche* a fost strălucit interpretat de Ion Brezeanu. Teatrul Național din Iași a jucat piesa lui Fr. de Curel *La nouvelle idole*, în 1918—1919. În ultimele decenii ale secolului al XIX-lea romantismul francez a cunoscut o scurtă perioadă de renaștere cu Henri de Bornier și Edmond Rostand. Singura piesă de valoare a lui H. de Bornier, *Fiica lui Roland*, a figurat în repertoriul lui Mihai Pascaly, iar din piesele lui Rostand s-au reprezentat patru : *Romanțioșii* (*Les Romanesques*) a văzut luminile rampei în 1913 și 1914 la București, în 1921—1922 la Cluj și în 1923 la Iași ; *Puiul de vultur* (*L'Aiglon*) a fost reprezentat la București în 1922—1923, iar *Cyrano de Bergerac* în 1926—1927 (cu Tony Bulandra în rolul lui Cyrano). În sta-

giunea 1917—1918 se reprezentase deja în refugiu la Iaşi *Cyrano de Bergerac* în traducerea lui M. Codreanu, cu Nottara în rolul titular şi Maria Filotti în rolul Roxanei. Trupa proprie a Teatrului Naţional din Iaşi a reprezentat apoi *Cyrano de Bergerac* în stagiunea 1928—1929. Acelaşi teatru a pus în scenă în 1924 *Prinţesa îndepărtată* (în traducerea lui M. Codreanu), piesă reprezentată şi de Teatrul Naţional din Cluj în 1928—1929 şi de cel din Bucureşti în 1943.

În primele decenii ale secolului nostru repertoriul francez a fost ilustrat de mulţi dramaturgi, foarte la modă în vremea lor, dar astăzi aproape uitaţi: Brieux, Henri Lavedan, Feydeau, H. Bataille, G. de Porto-Riche etc. Pieselelor s-au bucurat însă de succes la noi datorită mai ales interpreţilor excepţionali care le-au dat viaţă. Astfel Ion Manolescu se remarcă în *Magistraţii* (*La robe rouge*) de Brieux. La Cluj, aceeaşi piesă se bucură de aportul lui Neamţu-Ottonel şi Şt. Braborescu. Lucia Sturdza-Bulandra a repurtat un succes extraordinar în *Maman Colibri* de Bataille, în timp ce Tony Bulandra a ridicat la culmi nebănuite rolul principal din *Marchizul Priola* de H. Lavedan, autor din care s-a mai reprezentat la noi şi *Duelul*. Tony Bulandra strălucea şi în *Marşul nupţial* de Bataille, unde juca alături de Maria Ventura. O altă piesă de Bataille, *Fecioara rătăcită*, s-a impus mai ales datorită creaţiilor de seamă ale lui Gh. Storin şi Aura Buzescu. De mult succes s-a bucurat la Bucureşti şi *Cafeneaua cea mică* (*La petite chocolatière*) de Tristan Bernard, cu Mihalescu şi Ion Iancovescu. Piesa a fost jucată între cele două războaie şi de Teatrul Naţional din Iaşi. În aceeaşi perioadă Teatrul Naţional din Cluj montează *Martira* de Jean Richepin, în care Şt. Braborescu apare în dublă ipostază de actor şi de regizor. Tot de J. Richepin s-a jucat la Bucureşti *La Glu* (în 1920). Din teatrul lui Romain Rolland, la Teatrul Naţional din Cluj s-a reprezentat în stagiunea 1926—1927 *Le jeu de l'amour et de la mort*. Acelaşi teatru a pus în scenă piesa lui G. Duhamel *Societatea atleţilor spirituali* (1927—1928), o piesă de J. Giraudoux, *Tessa* (în stagiunea 1936—1937), precum şi piesa lui Claudel *L'annonce faite à Marie* (stagiunea 1941—1942)[19], în traducerea lui Ion Pillat. Piesa lui Claudel fusese jucată cu puţin timp înainte la Teatrul Naţional din Bucureşti (în 1939), în regia lui Ion Sava. Jules Romain şi Marcel Pagnol au beneficiat de un interpret excepţional în persoana lui V. Maximilian. Creaţiile lui în *Knock* de J. Romains sau în *Topaze* de M. Pagnol au rămas memorabile. De mai puţin succes s-a bucurat *Marius* (1929—1930), de acelaşi Pagnol, piesă de altfel inferioară, după părerea noastră, lui *Topaze*, care s-a reprezentat şi la Teatrul Naţional din Cluj în stagiunea 1923—1933. Teatrul Naţional din Iaşi a reprezentat în stagiunea 1928—1929 *Pescuitorul de umbre* de Jean Sarment. Pe scenele noastre s-au reprezentat şi piese din dramaturgia belgiană de expresie franceză, ca de exemplu *Mona Vanna* de Maeterlinck la Teatrul Naţional din Cluj (în 1933—1934) şi (în 1919—1920) la compania Bulandra-Manolescu-Maximilian-Storin cu Maria Ventura şi Ion Manolescu. La acelaşi teatru în 1923—1924 se reprezintă *Magnificul încornorat* (*Le cocu magnifique*) de F. Crommelynck, piesă în care V. Maximilian a realizat o creaţie epocală.

[19] Teatrul se afla atunci în refugiu la Timişoara.

Apelînd foarte mult la dramaturgia franceză, teatrele românești n-au neglijat totuși celelalte literaturi străine. Încă în vremea cînd spectacolele de teatru se dădeau în limba greacă, în primele două decenii ale secolului al XIX-lea, alături de Voltaire figura, de exemplu, și numele lui Alfieri, al cărui *Oreste* a fost jucat de vlăstare boierești în casa lui Nicolae Scarlat Ghica. Mai tîrziu, pe lîngă Alfieri trupele noastre vor reprezenta și piese de Metastasio, Goldoni, Pirandello sau d'Annunzio din literatura italiană, de Shakespeare, Ben Jonson, O. Wilde, B. Shaw din literatura engleză, Gogol, Tolstoi, Dostoievski, Cehov din literatura rusă, Goethe, Schiller, Südermann, G. Hauptmann din literatura germană, Ibsen, Bjoernson din litertaura norvegiană, Strindberg din literatura suedeză. Față de repertoriul francez jucat la noi în țară, repertoriul tuturor celorlalte literaturi la un loc este însă mai redus din punct de vedere cantitativ. Influența franceză este atît de puternică încît de multe ori, mai ales în secolul al XIX-lea, piesele engleze, ruse sau scandinave sînt traduse după traduceri franceze. Astfel, în 1874 *Revizorul* de Gogol este tradus de Petru Grădișteanu după versiunea franceză a lui Prosper Mérimée. Primele traduceri din Shakespeare se fac tot după versiuni franceze. M. Pascaly reprezintă *Hamlet* în 1861 într-o traducere făcută de el după o versiune franceză și încă în 1905 *Nevestele vesele din Windsor* se reprezintă într-o traducere făcută din limba franceză.

Selecționînd piesele cele mai reprezentative ale dramaturgiei franceze jucate pe scenele românești de-a lungul a mai bine de un secol se poate constata că în general mai toți marii autori dramatici au fost făcuți cunoscuți publicului român. Unii s-au bucurat în permanență de o deosebită favoare, este cazul lui Molière, Beaumarchais sau Hugo. Alții au fost suprasolicitați într-o anumită perioadă, cînd erau la modă, Scribe mai ales în prima jumătate a secolului al XIX-lea, Dumas-fiul, E. Augier, Sardou, Labiche, în a doua jumătate a aceluiași secol. Alții au fost vitregiți : Corneille, Racine, Lesage, Marivaux, Musset, dramaturgi rar sau chiar de loc jucați, rămași în general destul de puțin cunoscuți publicului român. Urmărind reprezentarea pieselor de valoare din repertoriul francez de-a lungul anilor se poate constata că există o permanență neîndoioasă în prezența lor pe scenele românești. O singură excepție o constituie perioada 1916—1918, cînd la București ocupanții germani interzic reprezentarea pieselor de autori francezi, cu excepția lui Molière. Trebuie remarcat că în primele decenii ale secolului al XX-lea prezența vîrfurilor dramaturgiei franceze devine din ce în ce mai rară, locul lor fiind luat masiv de autori bulevardieri la modă. Fenomenul devine caracteristic în special între cele două războaie. De exemplu, stagiunea 1923—1924 a companiei dramatice Bulandra-Manolescu-Maximilian-Storin cuprinde un singur clasic, Molière (*Burghezul gentilom*), doi autori destul de cunoscuți, dar astăzi desueți (Sardou și Brieux) și, pe lîngă aceștia, două piese de Arnold și Bach și cîte una de P. Géraldy, Ch. Méré, Birabeau, P. Gavault, Pierre Weber, Armont și Gerbidon. Unii dintre acești dramaturgi sînt astăzi complet necunoscuți chiar și pentru istoricii literari. La aceeași companie, de altfel una din cele mai serioase pe care le-a avut teatrul nostru, timp de 6 stagiuni (1931—1937) nu mai întîlnim pe afiș nici un nume de prestigiu francez. Iată autorii francezi jucați în acest interval : Yves Mirande, Pierre Wolff, P. Weber, P. Géraldy (2 piese), Maurice

Rostand, D. Amiel, Sacha Guitry, P. Frondaie, Birabeau (3 piese), L. Verneuil (3 piese), J. Deval (2 piese), H. Bernstein (2 piese), A. Rivoire, R.de Flers, P. Raynal. Semnificativ este şi numărul de spectacole. În 1921—1922, la compania Bulandra - Manolescu - Maximilian - Storin, *Avarul* de Molière este reprezentat de 6 ori, *Cidul* de Corneille de 20 de ori, *Roşcovanul* de J. Renard de 6 ori, iar *O biată femeie* de Jacques Deval de 30 de ori. În stagiunea 1923—1924 *Burghezul gentilom* de Molière are 32 de spectacole, în timp ce *Floarea de lămîiţă* a lui Birabeau este jucată de 55 de ori, iar *Domnul de la ora 5* de Pierre Weber de 74 de ori. Recordul de spectacole al companiei Bulandra-Manolescu-Maximilian-Storin îl deţine o piesă de H. Bernstein, *Judith*, jucată în stagiunea 1930—1931 de 114 ori! La Teatrul Naţional din Cluj, din cele 9 piese de Molière reprezentate între anii 1919—1944, numai trei (*Avarul*, *Doctorul fără voie* şi *Vicleniile lui Scapin*) au depăşit zece reprezentaţii. În schimb, piese bulevardiere ca *Fiul conităei* sau *Băieţaşul tatii*, ambele de Hennequin, au avut 35 şi, respectiv, 33 de reprezentaţii.

Paralel cu ofensiva teatrului bulevardier se manifestă şi o ignorare crescîndă a repertoriului original. Astfel într-o perioadă de 7 ani (1931—1937) întîlnim pe afişele companiei Bulandra-Maximilian-Storin numai 5 piese româneşti (de Mardare, T. Muşatescu, G. M. Zamfirescu, M. Drumeş, M. Stefănescu) faţă de 52 de piese străine, majoritatea franceze. Orice comentariu este de prisos.

Datorită puternicii influenţe franceze suferite de cultura noastră, şi desigur şi din cauza răspîndirii limbii franceze în ţara noastră (ceea ce a generat un mare număr de traducători din această limbă), cam trei sferturi din repertoriul străin jucat de teatrele noastre în trecut era francez. Astfel în deceniul 1880—1890, din aproape 300 de piese reprezentate la Teatrul Naţional din Bucureşti, 200 sînt traduceri sau adaptări din limba franceză. Repertoriul stagiunii 1877—1878 a aceluiaşi teatru cuprindea 10 piese originale, una tradusă din limba italiană şi 22 traduse sau adaptate din limba franceză. Există aşadar, în evoluţia scenei româneşti, o incontestabilă tradiţie franceză, parte integrantă a influenţei culturii franceze exercitate asupra culturii noastre. Dacă această influenţă conţine, fără îndoială, multe elemente pozitive, nu este mai puţin adevărat că în special în teatru s-au răspîndit în ţara noastră producţii minore, de duzină, pe care unii au ajuns să le confunde cu adevărata cultură franceză. Dar în ciuda inundaţiei de piese facile ale autorilor bulevardieri, tradiţia repertoriului francez de calitate nu s-a pierdut niciodată complet. Această tradiţie sănătoasă a fost preluată şi ridicată pe o treaptă calitativ superioară după 23 August 1944.

VALENȚE ALE DEMNITĂȚII NAȚIONALE ÎN EPOSUL NOSTRU EROIC

C. JALBĂ

Balada noastră populară eroică se distinge printr-un acut sens al intenționalității în legătură cu două mari aspirații istorice : independența națională și eliberarea socială. Faptul apare relevat de însăși clasificarea eposului eroic, căruia folcloriștii — ghidați de conținutul lui — îi găsesc ponderea cea mai mare în balada antiotomană și în cîntecele haiducești. Bogăția și caracterul profund militant al eposului nostru eroic îl determină pe N. Iorga să compare acest tezaur cu vechile balade scoțiene, cu romanceros-urile spaniole sau cu baladele sîrbești din faimoasa colecție a lui Vuc Karagič — toate caracterizate prin dinamism eroic. Paralela, după N. Iorga, se bazează pe similitudinea unor împrejurări istorico-sociale : „vechea noastră viață de munți și văi, cu voievozi în luptă, fiind asemenea cu viața „muntenilor, highlanderilor, din „părțile înalte" ale Scoției, unde se trăia viața de familie, de *seminție* (clan), în același fel ca și la noi. Și viața spaniolă de „margene", — tot lupte cu păgînii ce stau în preajmă acolo ca și la noi...". Comparația cea mai pertinentă e însă în relație cu eposul popular sîrb, ale cărui cîntece bătrînești „sînt în cea mai strînsă legătură cu ale noastre"[1].

Exprimînd cu vigoare intenționalitatea și finalitatea, epica noastră eroică reflectă, implicit, un mod de a simți, o atitudine caracteristică în fața istoriei. Baladele devin astfel un document al conștiinței populare, sentimentele și atitudinile rapsozilor anonimi, trăitori prin veacuri, răsunînd în accente și semnificații relevante dimensionabile. A urmări, așadar, eroul pe care-l cîntă, întreprinderile pe care i le atribuie, înseamnă a sonda în conștiința populară, a detecta marile ei comandamente și idealuri, pe aria circulației în timp a eposului. Valoarea epicii noastre eroice constă, în bună măsură, în această năzuință de a depăși caracterul de document istoric și a fi creație artistică propriu-zisă. Istoriografia atestă, de pildă, existența reală a unui Baba-Novac, general al lui Mihai Viteazu, și confirmă, de asemenea, vitejia sa — pe care rapsozii populari

[1] N. Iorga, *Istoria literaturii românești*, Ed. librăriei Pavel Suru, ed. a II-a, 1925, p. 31.

o vor relua laborios în ciclul novăceştilor[2]. Pintea, Iancu Jianu, Bujor, Codreanu au existat realmente, ca atîţia alţi haiduci, pe care eposul nu i-a reţinut totdeauna. Artiştii anonimi însă, atenţi la ceea ce li s-a părut semnificativ în destinul acestora, i-a transfigurat cu bună ştiinţă, potenţîndu-i fabulos, făcîndu-i încarnări ale unor aspiraţii ardente ale poporului. Transfigurînd, făcînd operă conştientă de creaţie, spiritul popular se autodefinea şi se dezvăluia. Ca şi lirica populară, eposul eroic devine astfel relevant pentru fizionomia şi caracterul românesc, de data aceasta într-o ipostază majoră — confruntarea cu istoria.

★

Sentimentul demnităţii naţionale izvorăşte, în epica populară, din conştiinţa de sine a poporului, din legătura atavică cu pămîntul, din rezistenţa vitalistă faţă de vicisîtudinile istoriei. În ceea ce au ele mai expresiv, baladele populare exprimă această semnificaţie adînc patriotică, legată intim de destinul naţional. Sentimentul demnităţii naţionale are deci, în poezia noastră epică, surse şi temeiuri majore, de consistenţă istorică, pornind din viaţa poporului român de-a lungul veacurilor[3].

Relevantă în acest sens este mai întîi natura cauzalităţii care determină fabulaţia, mobilurile faptelor eroilor. Un Toma Alimoş, Pintea, Miul nu devin, aşa cum se petrec lucrurile ades în folclorul apusean, nişte campioni ai faptei cavalereşti în sine, eroi de turnire, ţintind aventura şi gloria nudă. Fapta lor are justificarea necesităţii şi a aspiraţiei istorice. Dacă în regim apusean e suficient adesea refuzul de a conveni cu cavalerul că iubita acestuia deţine supremaţie în frumuseţe, pentru ca „duelul" să poată începe (ceea ce e satiră în „Don Quijote", vizează şi această gratuitate a cavalerismului), în balada noastră populară, ca şi în cea sud-dunăreană, temeiurile devin esenţiale şi de ordin mai general. Optica feudală, atentă la adulaţie şi competiţie gratuită, se schimbă aci cu una realistă, gravă, de extracţie populară :„Sus la munte ninge, plouă,/Jos la ţară cade rouă,/Roua cade peste flori,/Pe feciori îi prind fiori,/Că-n Moldova-i vreme rea,/Şi la toţi viaţa grea". Viaţa grea, asociată vremii rele, este apoi detaliată, configurînd o condiţie social-istorică generală, de fapt declanşatoare a faptelor zugrăvite de balade. ...„Acum turcii ne robesc,/ Tîlhăresc şi prăpădesc,/Că ne mîncă vitele,/Ne culeg bucatele,/Şi ne duc paralele, /Şi ne iau şi fetele /Şi ne taie capetele ! / Cît e lumea lungă, lată, /Ca robia nu-i spurcată !"

Robia, jaful, răpirea — laitmotive configurînd flagelul cotropitorilor turci şi tătari — constituie temeiuri ineluctabile ale luptei eroilor de baladă. Întreprinderile lor, oricît de homerice vor fi, nu pot cunoaşte aşadar gratuitul, senzaţionalul în sine. Amplificarea faptei, potrivit năzuinţei populare este legitimată de gravitatea temeiurilor ei. Într-o perioadă mai avansată istoriceşte, atunci cînd apar haiducii, spiritul popular îi vede în ipostază majoră, de luptători pentru eliberare socială. A lua calea codrilor, a călca ciocoiul şi a lupta cu potera — într-un cuvînt, a trăi pe plan de activă autoindependenţă — era un fapt de ideaţie populară, deplin înţeles de masele

[2] B. P. Hasdeu, în „Columna lui Traian", 1876, p. 145, dovedeşte, pentru întîia oară, existenţa istorică a acestui personaj de baladă.

[3] Studiul de faţă se sprijină îndeosebi pe materialul cuprins în ediţia critică a lui Al. I. Amzulescu, *Balade populare româneşti*, I, II, E. P. L., 1964.

țărănești, care se refugiau ele însele deseori în inima codrilor spre a scăpa de exploatare și învolburări ale istoriei. Desfacerea celui ce se destina haiduciei de condiția comună, are deci cauze care țin de situația întregului popor : asuprirea și dependența socială. Luarea durdei în mînă împotriva ciocoiului nu constituie așadar un gest singular și senzațional, poporul însoțind, fie și ideatic, haiducul în codru. Mînia, dezlănțuită cu acest prilej, are rezonanțe amplificate, răsunînd parcă dintr-un suflet al colectivității : — „Alelei, ciocoi, ciocoi,/Să mă răfuiesc cu voi,/Că m-ați pus să trag la plug,/M-ați luat cu prăjina-n lung,/V-am muncit, v-am alergat, /Nebeut și nemîncat".

Dacă în balada antiotomană, mobilul luptei eroilor este refuzul de a accepta robia turcească, în cîntecele haiducești mobilul se transferă în incapacitatea de a suporta condiția de slugă și asuprit. Inadaptabilitatea la dependență și înrobire, se arată așadar, și prin intermediul folcloric, trăsătură funciară poporului român, amintind dîrzenia pilduitoare a populației dacice în calea expansiunii romane. Teritoriul țărilor românești nu va fi niciodată pașalîc turcesc, iar pe planul luptei de emancipare socială, același spirit de rezistență va propulsa mișcări și răscoale țărănești de mare vigoare, culminînd mai tîrziu cu ridicarea organizată a proletariatului român. În balada lui Pintea, această admirabilă creație a geniului popular, rapsozii populari atribuie eroului cuvinte al căror sens agitatoric precis e lesne de identificat : „Cine-i slugă la altul/Multe rabdă, săracul ;/Las'să rabde, dacă șede,/Codru-i mare și nu-l vede !" Pintea se adresează apoi asupritorului său într-un fel pilduitor, cu ironia rece și mîndră a celui care nu mai recunoaște nici o dependență : — „Hei, Stupule, stăpîn rău, /Ascultă ce-ți grăiesc eu :/Coderiștea de la bici,/Vezi o-mplînt în brazd-aici ; Coderiștea de-o-nfrunzi,/Eu atunci te-oi mai sluji,/Zău atunci, și nici atunci, /Pîn'ce-o face mere dulci,/Pîn-or da din juguri/Muguri,/Din restele/Vișinele, /Să mînci, Stupule, din ele !"

Firește, natura profund socială a cauzelor care determină fenomenul haiducesc va conferi haiducilor îndatoriri directe față de popor, din sînul căruia provin. Haiducul va lua de la ciocoi și va împărți la săraci, asumîndu-și rol justițiar în ordinea socială. Interesul și mîndria pentru acești prinți ai codrilor sînt marcate în baladă prin tendința de a da un sens elevat faptei haiducești. (Faptul că în epica noastră populară există și balade închinate „hoțomanilor", „această variantă a eroicului decăzut"[4], se explică, credem, prin extensiunea acestei simpatii, spiritul popular nefiind indiferent chiar față de acei care se refuzau ordinei existente prin mijloace exterioare eticii populare. De altfel, cauzalitatea, aici, e tot de ordin social și „hoțomanii" devin niște disprețuitori romantici ai „legalității" de clasă.)

Finalitatea superioară a luptei eroilor conduce la un discernămînt de greutate în sfera etico-politică, în genere ireproșabil, incoercibil. Balada noastră eroică se caracterizează printr-un puternic sens al adversității față de dușmani, fie ei din afară (balada antiotomană), fie dinlăuntru (cîntecul haiducesc). Această adversitate constituie o componentă esențială a sentimentului de demnitate națională, potențînd totodată sensul militant al eposului nostru eroic. Dacă în faimoasele cîntece de gestă apusene, competiționerul este adesea lipsit de fizionomie istorică, avînd mai

[4] Al. I. Amzulescu, *Introducere* la *Balade populare românești*, E. P. L., 1964, p. 94.

ales una etică şi putînd fi chiar un cavaler conaţional cu eroul, dar sensibil şi el la „onoarea" cavalerească, în balada românească adversitatea e orientată prestabilit de către istorie. Eroii ciclului novăcesc manifestă o adversitate funcţională faţă de cotropitorii turci. Temeiurile ei, sedimentate de veacuri, n-au nevoie a mai fi evocate la tot pasul de poetul anonim: „Nu e nour ce priveşti" — îi spune Gruia lui Novac sorei sale, Roxanda, zărind şirul cotropitorilor înaintînd din depărtare — „Ci sînt turcii cei păgîni, / cari ştiu suge pe români, / Vin să taie ei din mine / Că nu le-am făcut vreun bine". Conflictul, lupta dintre competiţioneri nu presupun adesea un motiv anume, războiul fiind permanent fiindcă şi rezistenţa novăceştilor în calea cotropitorilor turci este continuă, activă, laborioasă în întreprinderi. Ciclul novăcesc configurează astfel un destin istoric al populaţiilor din jurul Dunării, stavile prime şi dîrze în calea expansiunii turceşti — destin în care apărarea înseamnă adesea atac, lovituri şi incursiuni de prevedere. Zona de luptă în balada antiotomană nu rămîne astfel numai în limitele naţionale, eroii ajungînd deseori, prin accidentul şi patosul eroic, chiar pînă la Ţarigrad, faţă în faţă cu împăratul. Este aci evident şi un efect de hiperbolizare asupra căruia vom mai reveni; deocamdată îl amintim pentru a nota accentele profunde ale adversităţii şi combativităţii pe care le conţine epica noastră populară. Un motiv predilect şi care conturează antagonismul puternic dintre competiţioneri este motivul acţiunii de pedepsire a eroilor, poruncită adesea de „împăratul" însuşi, fiindcă „răul" făcut de aceştia turcilor este unul de dimensiune. Ca să-l prindă pe Gruia lui Novac sînt trimişi ienicerii, iar pentru a dovedi pe novăceşti e trimis un voinic turcit care le seamănă în vitejie (Turcul şi Novăceştii). Nu lipsesc, firește, nici situaţiile în care adversitatea este motivată direct, ca în *Doicin bolnavul* sau *Marcu*, unde întreprinderile eroului se întemeiază pe răpirea sorei şi a soţiei de către turci.

În cîntecele haiduceşti, catagrafia adversităţii, deşi distinctă, apare oarecum mai complexă, datorită ariei interne pe care o urmează. Intuind cu justeţe raporturile de clasă, spiritul popular îşi identifică duşmanii în rîndul asupritorilor — boierii şi ciocoii — sau printre cei care îi servesc. „Ciocoiul", aşa cum am mai văzut, revine ca un laitmotiv în invocaţiile pline de mînie şi revoltă din cîntecele haiduceşti. El constituie, cel mai adesea, un obiectiv al răzbunării, condiţia grea a poporului fiind legată direct de existenţa acestei clase. „Frunzuliţă lemn uscat — clamează poetul anonim — Aoleo, ciocoi bălţat,/Sînt trei ani de cînd te cat, / Sînt trei ani şi-o săptămînă, / Pîn' te-oi dobîndi la mînă, / Să-ţi iau pielea de pe cap, / Să-mi fac toc la măzărac, / Şi pielea de pe picioare, / Să-mi fac tocuri la pistoale!" Ura faţă de ciocoi este exprimată armonic virulent, fără elasticităţi de compromis, răbufnind din adîncul experienţei istorice, imposibil de convertit. „Ciocoiul", boierul devin însă arareori competiţioneri ai conflictului, spiritul popular voind prin aceasta nu numai să-i demitizeze total, arătîndu-i nuzi de orice capacitate virilă, dar şi să respecte raporturile reale din viaţă. Haiducul se va lupta de aceea cu mercenarul „ciocoit", căpitanul de poteră, în genere mai apt pentru îndeletnicirea armelor. Fie el autohton, arnăut, armean sau turc, căpitanul de poteră constituie în baladă personajul negativ, asupra căruia se vor încerca virtuţile eroice ale haiducului. În genere, optica haiducului vede în căpitanul de poteră totun „ciocoi gulerat", adversitatea faţă de acesta nu prezintă însă „acutele"

urii față de „ciocoi" și boier. Căpitanul de poteră este numai un stipendiat, un om de arme, deși, firește, un instrument de împilare și asuprire în mîna ciocoiului. El tinde, cel mai adesea, să evite lupta cu haiducul, somîndu-l pe acesta „să se dea legat", fapt imposibil de conceput în etica haiducească; de aceea lupta este întotdeauna de neevitat. Virtuțile sale voinicești și spirituale sînt sumare, palide, în comparație cu virtuțile haiducului, pe care le apreciază el însuși și în legătură cu care manifestă prudență și șiretenie.

Adversitatea în balada eroică se extinde însă, îndrăzneț, către vîrful piramidei sociale, țintind chiar pe domnul țării. Deși eposul nostru eroic conservă puține balade în care domnul devine personaj propriu-zis, totuși în balade ca *Corbea* sau *Ștefan Vodă*, în care el apare, figura sa e configurată combativ. Poporul își orientează simpatia în funcție de eroii pe care-i cîntă — haiducii — elemente total antagonice față de ordinea pe care o priveghea domnul. Ștefan Vodă (de fapt Ștefăniță Vodă) dorește să-l vadă pe Miul „spînzurat" — „Unde-o fi fagul mai nalt,/Că-mi bate poterile / Și-mi scurtează zilele". Incursiunea de prindere a haiducului, deși pornește ca o petrecere de vînătoare, are însă acest mobil de gravitate, dezvăluind gradul de antagonism dintre cele două personaje. Numele sub care apare adesea domnul în balade este convențional, simbolic, fapt care tinde să arate consecvență în modul în care concepe poporul raportul cu domnul, întemeiat, firește, pe edificație istorică [5]. Miul, pe care-l viza vînătoarea domnească, nu va ezita să-i hărăzească domnului sfîrșitul pe care acesta i-l pregătea lui, schimbînd însă spînzurătoarea prin tăierea cu paloșul. Într-o variantă a aceleiași balade, domnul va fi silit să se căsătorească cu sora haiducului. Alte balade cuprind pasaje în care se manifestă, de asemenea, menajamente față de persoana domnului și a „împăratului". Se poate invoca aci, firește, „influența ideologiei claselor suprapuse", așa cum conchide Al. I. Amzulescu [6], dar pot fi puse în discuție și fapte ale tradiției și psihologiei populare, potrivit căruia domnul păstrează un rest de credit moral în legătură cu aspirația spre dreptate a poporului. Fenomenul îl surprinde chiar literatura cultă, de pildă Rebreanu în *Răscoala*, fiind prezent, de asemenea, și în literatura clasică rusă. El ține de un anumit stadiu, cu reminiscențe naive, țărănești, al mentalității populare. În legătură cu varianta în care domnul se însoțește cu sora haiducului (într-un fel, un mod de-a biciui orgoliul boieresc), se poate invoca contaminația cu basmul popular, unde motivul inversat al căsătoriei flăcăului din popor cu fata de împărat este amplu utilizat. Indiferent de explicația lor, aceste aspecte de compromis între popor și domn nu opresc, în baladă, extinderea adversității populare pînă către vîrful scării sociale. În fine, pentru a încheia, sintetic, aria combativității în eposul nostru eroic, amintim că aceasta include nu numai cotropitorii (balada antiotomană), „ciocoimea" și stipendiații, lor, dar și alte categorii beneficiare și active în exploatare. „De unde vii, creștinaș, / Boieraș, negustoraș, / Din ce sat, din ce oraș? / Ori birul unde ți-l dai?" Negustorimea, cu care contactul diurn nu este unul de violență și atît de esențial ca raportul cu ciocoiul și boierul, suferă un tratament în care îngăduința e mimată ironic, cu disprețul inclus pentru această tagmă:

[5] Poporul face însă distincția excepțiilor înalte — Ștefan cel Mare, Mihai Viteazu etc. — lucru pe care-l atestă tradiția bogată din care s-a inspirat Ion Neculce la scrierea legendelor sale istorice.

[6] Al. I. Amzulescu, *op. cit.*

„Jură-te p-arma din piept / Și să-mi spui mie cu drept / De ai bani mai multicei, / Dă-mi jumătate din ei ; / Dar de ai mai puțintei, / Dă-mi-i toți, să fie-ai mei, / Că-ți dau la mînă răvaș, / Să nu rămîi păgubaș, / Că d-oi trăi, / Îți voi plăti ; / De cumva oi muri eu, / Îți va plăti Dumnezeu !"

Relevantă în ceea ce privește sentimentul demnității naționale, așa cum îl dimensionează eposul popular, este atitudinea activ punitivă. Dacă în balade ca *Miorița* și altele, care urmăresc un destin individual care nu poate fi determinat cert istoric — clemența, pasivitatea față de eroul negativ este posibilă — în balada eroică se afirmă cu vigoare atitudinea de echitate neînduplecată și activă. Ideea pedepsei, care nu primește sensul simplist, mecanic, al răzbunării, izvorăște din conștiința gravă a rezistenței în fața cotropitorilor și a revoltei deschise față de condiția socială înrobitoare. Compromisul, absolvirea de vină nu sînt posibile, fiind anulate funciar de responsabilitatea istorică, de antagonismul multisecular dintre competiționeri. Cauzalitatea superioară a luptei eroilor determină, inflexibil, conduita lor punitivă.

În balada antiotomană, turcii, identificați de istorie ca niște cotropitori, verdictul justițiar devine în cazul lor, invariabil, moartea. Operarea acestui verdict constituie pentru eroul de baladă un mijloc de a-și arăta vrednicia și voinicia, zdrobirea turcilor fiind un act de mîndrie legitimă. Concepția este, în ceea ce privește actul punitiv, totalitară și exemplară. „Lasă-mă nevătămat, / Să duc veste la-mpărat / Ca-i scăpat din Țarigrad !" îi cere lui Grûia ultimul turc supraviețuitor din încleștarea cu eroul. „Te-aș lăsa nevătămat, / răspunde Gruia — /Dar îi spune la-mpărat / Că de viteaz ai scăpat ! / Apoi sabia trăgea, / Urechile îi tăia / Nasul o țîră-i cîrnea / Ș-apoi scăpat îl făcea". Fuga nu este niciodată posibilă, ea nu prezintă un mijloc de scăpare. Îndemnul strategic stereotip, care revine în încleștarea eroului cu turcii, exprimă această concepție a înfrîngerii totale a dușmanului. „—O ! tu Gruio, fiul meu,/Pentru bunul Dumnezeu,/ Bate taichii marginile, / Că eu bat mijloacele. / Cît-i din sfințit de soare, / Pînă-n răsărit de soare, / Nici un turc nu era-n picioare". Concepția războiului de guerilă, prezentă în eposul eroic prin această radicalizare a luptei, se vede uneori și prin aceea că dușmanul, cotropitorul, poate fi ucis oricum, nu numai pe calea luptei directe. În *Ioneasa cîrcimăreasa*, turcul va fi ucis în timp ce dormea, trezit în prealabil, iar Badiul va săvîrși un veritabil carnaj, incendiindu-și casa cu turci cu tot, ale căror cadavre nu prididise să le evacueze. Zdrobirea cotropitorilor, pedepsirea lor, ia semnificația unui act major, depășind însemnătatea vieții individuale, diurne. Gruia, pe care turcii îl surprinseseră la plug, împreună cu sora lui, îi spune acesteia după sfîrșitul luptei : „— Soro, surioara mea,/Trage boii acu-afară,/Că nu-i ziuă, ci e seară, / C-am arat, ș-am semănat, / Că am copt și-am secerat".

Spiritul popular se arată extrem de vindicativ față de trădare, pedepsirea trădătorilor fiind întotdeauna exemplară. Ura puternică pentru trădători subliniază de fapt marea însemnătate a luptei eroilor, dimensionează gravitatea idealurilor și năzuințelor pe care le personifică aceștia. Pedepsirea „vînzării" devine nu numai un act de mîndrie națională, dar și o necesitate pilduitoare. Dacă poetul anonim se simte dator să insiste mereu asupra faimei eroilor pe care-i cîntă, el stăruie de asemenea, demonstrativ, asupra destinului care-i așteaptă pe trădători, neomițînd niciodată sancționarea lor. În balada antiotomană, datorită cauzalității care mobiliza larg

masele populare, pedeapsa pentru vînzători este deosebit de cruntă, trădînd violența epocii respective. Vîlcan își pedepsește sluga trădătoare, pe Nedea — „grec fără credință" — într-un mod care inculcă ideea de exemplaritate : „Paloșul — cînd aducea, / Capul lui Nedea sărea, / Trupu-n sînge se bătea. / Dar p-atît nu se lăsa : / Bucățele mi-l tăia, / Cincizeci de părți că-l făcea, / Că cincizeci fusese turcii, / Tot cincizeci să fie corbii". Nimic nu micșorează sau absolvă de vină pe cei care comit vînzarea. Se pedepsește chiar soția pentru trădare (*Iancu și Turcu*) iar Marcu nu va ezita să-și pedepsească chiar mama criminală.

Aceste acțiuni radical severe ar putea fi, la o privire superficială, și au fost chiar confundate uneori cu violența extremă, sadică. Spiritul popular nu exultă însă violența în sine, el fiind călăuzit de necesitate, de o finalitate superior etică. Asprimea, neînduplecarea în operarea pedepsei devin nu numai justificabile dar și opuse sadismului, insistența poetului anonim asupra ritualului punitiv avînd o certă funcție moralizatoare. Trebuie adăugat la acestea spiritul violent al epocii care, de pildă în folclorul sîrb, se reflectă mult mai amplu, în aspecte pretabile a fi uneori confundate cu sadismul dacă, și aici, n-ar fi vorba de marele comandament național al independenței. Sadismul devine propriu cotropitorilor. Cotropirea înseamnă prin sine însăși violență și operarea ei se reflectă în baladă într-un mod virulent sadic. Ca să afle unde e ascunsă Ilincuța Sandului, frumoasa care trezise interesul feciorului de împărat, „turcul" o prinde pe mama acesteia și „. . . Cot la cot că mi-o lega, / Paloș, mare, că scotea, / Țîțele că-i despica / Și cu sare le săra. . ."

Dacă în balada antiotomană „vînzarea" găsește repede răsplata, funcționînd aici pe o arie largă, în balada haiducească „vînzarea" poate lua o semnificație particular tragică. Haiducia e un legămînt, cei care participă la ea sînt frați de cruce, strîns uniți în ceata lor. În balada antiotomană, „vînzătorii" sînt de regulă slugile, femeia sau ruda voinicului, niciodată tovarășii de luptă. Vînzarea unui haiduc de către un tovarăș de haiducie devine însă prin excelență tragică, putînd primejdui însuși fenomenul haiducesc, constituit, după cum se știe, nu dintr-un popor întreg, ci din cîțiva inși temerari, strînși în cete. În răspunsul său către panduri, cînd e somat „să se dea legat", deoarece secretul invulnerabilității sale fusese trădat, Pintea exprimă sugestiv această semnificație dureroasă a „vînzării". „Eu de moarte nu am frică, / Că de mult mi-e ibovnică ; / Dar mi-e jale să v-ascult, / Că fîrtații m-au vîndut / Și fîrtații mei v-au spus / La ce moarte sînt supus. / De v-au spus ei ca să scape / Peste munți și peste ape, / Doamne, — atunci îi poți ierta / Și pe mine-a mă certa ; / Dar de-au spus ca să mă vînză / Și pandurii să mă prinză, / Doamne-atuncea tu să-i bați, / Că nu-s frați adevărați !" Cuvinte de o rară noblețe și demnitate prin care poetul popular, descriindu-l pe Pintea, își fixa implicit propria fizionomie. Murind, datorită vînzării, Pintea formulează un adevărat testament în care prevalează îndemnul la vigilență și circumspecție extremă : „—O sută cincizeci ai mei, / Toți voinici ca niște zmei, / Rămîneți în codru verde, / Unde urma vi se pierde. / Și țineți toți laolaltă / Și nu vă dați niciodată ! / Nu dați sfatul / La fîrtatul / Că fîrtatul / Pune capul ! / Ascultați, voinici, de mine, / Sfatul nu vi-l dați la nime ; / Cui îi dai pîine și sare, / Ăla te mîncă mai tare ; / Cui esti frate și părinte, / Ăla mai întîi te vinde !... / De azi, Pintea, viteaz mare, / N-o tăia domni în cărare ;"/

ş. a. m. d. Circumspecţia nu ajunge însă scepticism demobilizant, distincţia dintre popor şi trădători rămînînd stabilă la Pintea, de vreme ce haiducul tinde să-şi prelungească, chiar după moarte, contactul cu poporul :„ — După ce voi muri eu, / Să-mi tunză tot părul meu / Şi-n zile de sărbătoare / Să-l puie-n poartă la soare, / În poarta oraşului, / În ochii norodului. / Să-l pieptene fetele, / Toate duminicile, / Să-l sufle vînturile / Colea, primăverile !"

Exprimînd atît de pertinent idealurile populare legate de independenţa naţională şi eliberarea socială, poezia noastră epică populară ilustrează totodată faptul că ele sînt realizabile istoriceşte. Întreaga fabulaţie cuprinsă în balade constituie de fapt o demonstraţie a eficienţei luptei pentru realizarea acestor idealuri. Tonusul militant al baladei eroice răsunînd ca un cîntec biruitor de luptă, e o expresie a conştiinţei de sine a poporului român, afirmînd larg sentimentul demnităţii naţionale. Eposul nostru degajă, într-un mod dominant, optimismul şi energetismul eroic, ţinuta stenică în faţa vieţii şi a istoriei. Lectura baladelor inculcă impresia unui prezent mereu activ. Într-o epocă istorică mai apropiată de stările de lucruri şi simţămintele evocate, efectul acestor balade trebuie să fi fost unul deosebit de însufleţitor ; poporul nostru a trăit şi a gustat din plin ceea ce am putea numi contemporaneitatea îndelungă a baladei noastre eroice şi de aceea balada populară românească nu are, ca uneori pictura şi sculptura de epocă, nimic hieratic.

Finalitatea baladei ţinteşte, invariabil, victoria. În viziune populară, înfrîngerea şi renunţarea la luptă, defetismul nu sînt acceptate, acestea putînd fi proprii unui destin individual dar nu unui popor întreg. În balada antiotomană, de pildă, nu numai că victoria este întotdeauna de partea eroilor pozitivi, dar aceştia nu-şi găsesc de regulă moartea. Baba Novac şi ceilalţi eroi novăceşti nu întîmpină niciodată eşecul, vitejia lor fiind comparabilă numai cu ei, exprimînd ca să spunem aşa, un fel de spirit de castă vitejească. Eşecurile, accidentale, se înregistrează numai înlăuntrul acestei caste sau în relaţie cu ea. Fapta de mare performanţă nu poate fi proprie decît unui erou din această familie. În întrecerea lui Balaban cu Baba Novac la aruncarea buzduganului, primul, după o lovitură prestigioasă pe care o primeşte din partea altui concurent neidentificat, spune cu admiraţie : „—C-ori ne-o fi vreun verişor, / Ori, frate vr-un nepoţel, / Că prea este viteaz el !" Şi Balaban nu greşeşte, performeurul, Ioviţă, fiind, bineînţeles, din familia lor. Invulnerabilitatea eroilor din balada antiotomană, destinul lor etern biruitor asupra cotropitorilor devine adevărat mit, fapt operabil şi necesar ideologic într-o epocă de acerbă luptă pentru apărare în faţa expansiunii turceşti. Viziunea aceasta armonic pozitivă se transferă şi în cîntecul haiducesc, cu deosebire că unii dintre eroi ca Toma Alimoş, Pintea, Bujor îşi găsesc sfîrşitul, pe care poetul anonim nu-l mai poate evita totdeauna, date fiind particularităţile fenomenului haiducesc. Moartea haiducului nu întrerupe însă ideaţia pe care acesta o întruchipa ci, dimpotrivă, o întreţine. Sfîşitul lui Pintea, de un tragic sublim, comparabil în ceea ce priveşte intensitatea cu inegalabila *Mioriţă*, degajă semnificaţii elevate în legătură cu aspiraţiile populare. Moartea lui Bujor, cel ce s-a destinat a fi „de-agiutor la cei săraci", e deplînsă de norod. Natura însăşi poate resimţi pierderea voinicului : „De cînd Muscu-a răposat / Plaiurile s-a-ntristat, / Viile că s-a uscat ; / De cînd Muscu a murit / Viile că s-a pălit". Sacrificiul, moartea haiducului, potenţează aşadar semnificaţia vieţii şi a faptelor sale.

Hiperbolizarea eroilor acordă o expresie sensibilă sentimentului de demnitate națională. Exaltarea virtuților și faptelor lor este, în intenție, incitare la admirație, eroii trebuind a fi pilduitori, niște titani ai vitejiei patriotice. Hiperbolizarea pornește chiar de la portretul fizic și moral, care refuză total obișnuitul, lipsa de relief, inexpresivul. Anița, birtășița, îi descrie „împăratului", cu spaimă admirativă, înfățișarea lui Gruia: „De trei palme-i lat în frunte / Și nu prea vorbește multe;/Apoi căutătura lui / Seamănă cu-a lupului; / Cînd se uită pe sub gene, / Și măria-ta te-ai teme... / Mustățile-i, ca la rac, / Și le-nnoadă după cap; / Face nodul cît pumnul / Și rînjește ca ursul, / De bubuie tot locul / Și ți-e groază de dînsul./" Liniile acestea, subliniind vigoarea fizică și ținuta cruntă, neînfricată, se convertesc apoi într-un ideal de frumusețe masculină, contrastant pe alocuri cu cel din lirica populară, unde bărbatul este în genere „Subțirel, tras ca prin inel: / Lat e-n spate, gros în os, / Dar la față mi-i frumos, / C-are față de hîrtie, / De-ai putea pe ea a scrie, /Și-apoi, ochișorii lui, / Ca murile cîmpului!".

Esențială devine însă vigoarea fizică, totdeauna excedentară, tinzînd să facă posibilă fapta fabuloasă a eroului. Baba-Novac e văzut ca un adevărat Guliver, de vreme ce „Din cincizeci de piei de lup / Și-a făcut cojoc pe trup, / Guleraș nu i-a ajuns". Toma Alimoș e, de asemenea, „Nalt de stat". Haiducii, în general, deși vor păstra robustețe fizică, nu au însă proporții de uriași. Hiperbolizarea lor, vizînd modele mai apropiate istoricește, se face diferențiat, urmărind însușiri particulare. Gheorghe Gheorghilaș e „frumos ca un năsturaș"; Ion ăl Mare se deosebește prin marea sa iscusință de călăreț: „De-ncalecă cît clipești, Cu cizmele lectinești". Descripția, deși hiperbolizantă, tinde așadar spre realism, fiind totodată sugestivă la psihologie. Darie are „glas" — „de suflet ars, / Cîntat vara printre brazi, / De-l auzi, la pămînt cazi". Înfățișarea fizică a eroului, chiar în nemișcare, poate produce groază în dușmani. Simpla vedere a lui Gruia dormind acordă suficiente motive turcilor pentru a evita atingerea cu el. „Dacă vîntul cam bătea, / Părul lui Gruia-l lățea, / Iar turcii, dacă vedea, / Vai, Doamne, cum mi-și fugea!" Corbea, „mort de beat", dormind, produce același efect de groază prin „chica" sa răscolită de vînt. La o asemenea valoare fizică, cea mai mică mișcare devine catastrofică pentru agresori. Legat în somn de turci (în stare de trezie eroul e invulnerabil). Badiul „...puțin de se mișca, / Sfoara de pe gît sărea, / Turcii cu dînsa cădea, / Mare spaimă că-și făcea".

Modul de afirmare a eroului, dar și de hiperbolizare a lui, este însă lupta, confruntarea cu dușmanul. Deși baladele noastre populare sînt de mare concentrație în raport cu marile epopei medievale apusene, ele degajă însă suflu epopeic prin marea lor energie epică, prin locul larg pe care-l ocupă înfățișarea luptei și a faptelor de vitejie. Hiperbolizînd actul eroic, concentrîndu-și atenția asupra lui, poetul anonim exprimă expresiv posibilitatea biruinței asupra dușmanilor, comunică încredere în realizarea ei, exaltă sentimentul mîndriei naționale. Fapta eroică devine temerară și de mare eficiență, fiindcă simbolizează, în regim individual, nenumărate mărturii eroice ale poporului întreg. Întîi de toate, personajele pozitive ale baladei manifestă vocație eroică căreia poetul anonim știe a-i da relief izbitor. Am văzut că novăceștii exprimă eroicul printr-un veritabil spirit de castă vitejească. Acest spirit de castă are însă coordonate stricte și de

valoare, ţinînd de-o etică care înmănunchează omenia, înţelepciunea şi virtutea vitejească. Sfaturile pe care i le dă Baba-Novac lui Gruia, trimiţîndu-l să meargă în codru pentru a vedea cine „Liniştea noastră o strică", sînt pline de sugestie pentru portretul spiritual al eroului de baladă : „Dac-o fi vr-un rătăcit, / Bine să-ţi fie venit, / Calea bună îi arată, / Înapoi să vini îndată ; / Dacă o fi vr-un bolînd, / Să-i dai drumu-n bolînzie ; / Dac-o fi el vr-un flămînd, / Să l-aduci să-l săturăm, / Ori dacă o fi vr-un gol, / Să-l aduci să-l îmbrăcăm. / Iar dac-o fi vr-un viteaz, / Caută, poartă-te cam treaz, /Tu cu el să te loveşti, / La min' să nu te gîndeşti !"

Întrecerea vitejească, duelul cavaleresc, devine în baladă predilect, dar nu exclusiv. Competiţionerul, turcul, arareori se arată la înălţimea acestei întreceri, preferînd de regulă şi retoria. Eroul de baladă este totdeauna excedentar în întrecere (Baba-Novac îşi poate ucide competiţionerul chiar cu răsunetul glasului său), de aceea el va fi opus cetei compacte şi chiar unei armii întregi. Baba-Novac şi Gruia pot avea în luptă valenţa unei armate, fiind întotdeauna suficienţi pentru a-i zdrobi pe turci: „Apoi amîndoi se lua / şi prin turci se întorcea / Şi pe toţi că mi-i tăia / Pe unde Novac mergea, / Numai cu cotul cotea, / Uliţi printre turci făcea. / Gruiţa mi-i abătea, / Iară Novac îi tăia, / Şi turcii aşa pica / Cum pică vara iarba / Cînd o ajungi cu coasa". Bîcu, de asemenea, se va lupta singur cu „4 000 de spahii" .Roman voinicul, evitînd din orgoliu să ceară sprijin tovarăşilor săi, se va lupta singur cu „douăzeci mii de turci". Logic, o asemenea întreprindere duce la o mecanică a vitejiei greu de oprit. „Genunche tu la pămînt" îi spune Roman tovarăşului Constantin pe care-l întîlneşte după luptă — „Ai grije să nu te stric, / Că eu-s frate, ciumărat,/ Prea mulţi turci frate-am stricat". Monumentalitatea, homericul vitejiei eroului, dezvăluind orgoliul naţional şi atitudinea mobilizatoare a poetului anonim, găseşte de fapt, pe plan obiectiv, corespondenţe în destinul militar al românilor, în care aceştia, sub raport numeric, au fost totdeauna în scădere faţă de invadatori. Virtuţile războinice ale eroilor de baladă devin de notorietate chiar printre turci. Spiritul popular, în tendinţa sa ideatică, va săvîrşi chiar un transfer sugestiv şi compensator, potrivit căruia turcii sînt adesea în ipostază de victime, ca şi cînd ei ar suferi efecte ale expansiunii. „Seamănă cu tatăl său / — spun turcii despre Novăcel — Bate-mi-l-ar Dumnezeu ! / Că de cînd s-a pomenit. / Tot aşa ne-au prăpădit ; / Că ne ţinea drumurile / Şi ne tăia capetele !" Însuşi „împăratul", în faţa căruia pot ajunge eroii, la Ţarigrad, va fi adesea pus în inferioritate morală faţă de aceştia, arătîndu-se înfricoşat de aspectul lor temerar. Doicin bolnavul va lua asupră-şi sarcini justiţiare pilduitoare, iar novăceştii vor face adevărate incursiuni peste Dunăre, omorînd turci şi luînd „blogă", imitînd astfel uzanţe ale turcilor, dar fiind de fapt, de data aceasta, compensatoare, punitive.

Hiperbolizarea în balada antiotomană este major eroică, în cea haiducească avînd şi o nuanţă sentimentală. Cîntecul haiducesc, pe lîngă sensul propriu-zis activ al revoltei sociale, cuprinde în sine un tragism al eroicului, exprimat de condiţia haiducului. Hiperbolizarea, în sens activ eroic, urmăreşte sublinierea faptei haiduceşti, a vredniciei şi iscusinţei haiducului în lupta cu „ciocoiul" şi potera. Aici, de obicei, admiraţia poetului anonim se leagă de măiestria mînuirii armelor (de data aceasta durda şi pistoalele), măiestrie căreia îi investeşte atributul miraculosului. Haiducii legendari devin posesorii unor secrete ale invulnerabilităţii în

luptă, aspect în care, ni se pare, trebuie să vedem un accent al încrederii în invincibilitatea ideației pe care o personifică haiducul. În multe dintre balade apoi, haiducul e cîntat ca un personaj ale cărui fapte se continuă, investindu-i-se astfel un fel de perpetuă contemporaneitate. *Cîntecul lui Tunsu*, *Iancu Jianu*, *Gheorghiță* etc. ilustrează fapta biruitoare a haiducului, cu impresia de episod firesc dintr-o continuă și extinsă luptă a eroului respectiv.

Sprijinitor al săracilor și luptător pentru dreptate socială, haiducul e cîntat de poetul anonim cu accente de expresivă mîndrie, dar și cu tonul cald, de intimitate firească, de participare la destinul său. Spiritul popular e conștient tot timpul de noblețea faptei haiducului și angajează atît omul cît și natura în sprijinirea lui. Pe Darie, de pildă, „. . . l-o păzit cine-o vrut / Și cine nici n-o crezut,/ că li-i drag așa de mult: / De la frunza codrului, /Pîn'la casa omului, / Și florile cîmpului, / Și stîncile muntelui / Și sfatul săracului, / Și apele codrului." Interesant de notat este faptul că poporul distinge în destinul lor și ceea ce am putea numi singurătatea haiducului, generată de condiția sa de luptător individual. Păstrînd chiar indestructibil legătura cu poporul, fără de care n-ar putea exista, haiducul trăiește o stare de singurătate, de care uneori e conștient, dar pe care n-ar schimba-o cu aceea de slugă și asuprit. Ridicarea individuală, neorganizată, pentru dreptate socială, condamnă inevitabil la însingurare prudentă extremă, haiducii găsindu-și în baladă uneori moartea, chiar dacă aceasta va fi înfățișată tainic, fără întreruperea ideației. Codrul nu este numai un loc de vitejie, dar și unul ocrotitor, de refugiu. Față de rolul său inexpresiv din balada antiotomană, calul devine în cîntecul haiducesc adevărat personaj, fiind investit cu putința de a cuvînta și a prevesti, ca în *Toma Alimoș*. El are chiar o înfățișare fizică diferențiată, de la o baladă la alta. Acest rost crescut acordat codrului și calului este, între altele, nu numai un mod de-a învălui simpatetic și hiperbolic destinul haiducului, dar în același timp un mod de a diminua singurătatea obiectivă a haiducului. Distingerea lucidă a acestei condiții tragice a haiducului, marcată în eposul nostru eroic, potențează dramatic figura haiducului, subliniind în același timp idealul de dreptate pe care-l întruchipează.

Atestînd luciditatea ca una din valențele demnității naționale și afirmînd-o prin distingerea exactă a ideației istorice, prin orientarea precisă a adversității și combativității, spiritul popular se arată la fel de lucid și în configurarea eroilor îndrăgiți, hiperbolizîndu-i cu discernămînt și pilduitor, pe coordonate reale ale istoriei și vieții.

ECOURI ÎN ROMÂNIA ALE ACTIVITĂȚII FOLCLORISTICE A FRAȚILOR GRIMM

Teoria mitologică

VIORICA NIȘCOV

De folclor, Jacob și Wilhelm Grimm încep să se ocupe metodic la incitația lui Brentano. Acesta, strîngînd — din fervoare romantică — material pentru volumul său de poezie populară, ulterior intitulat *Des Knaben Wunderhorn* (1806—1808), intenționa să alcătuiască și o culegere de *basme*, întreprindere pentru care ceru sprijinul celor doi frați, bibliotecari la Kassel. În 1811 el redactă chiar, împreună cu Jacob Grimm, ciorna unui apel, ce nu va fi de altfel niciodată expediat destinatarilor, — *Anforderung an die gesamten Freunde deutscher Poesie und Geschichte erlassen* —, prin care cerea intelectualilor și tuturor iubitorilor de poezie să îi trimită basme sau legende în proză și versuri „spuse de copii sau bătrîni la gura focului, ori la șezători", fără a introduce modificări și fără a îndrepta eventualele greșeli.

La ideea colecției sistematice de basme, Brentano, natură capricioasă, renunță repede, cu atît mai ușor cu cît basmul îl interesa numai în măsura în care îi putea furniza material de prelucrare poetică. Ca urmare frații Grimm, care pe de-o parte adunaseră un mare număr de basme, pe de altă parte aveau curiozități și intuiții de filologi devotați studiului, hotărăsc să continue lucrarea pe cont propriu.

În 1812 apare primul volum din *Kinder- und Hausmärchen*, cu un succes enorm.

Pentru acest volum culegătorii primiseră materiale aproape numai de la prieteni și rude [1].

Dat fiind răsunetul cărții, ei încep acum să primească basme și de la un însemnat număr de persoane străine, care, la cerere sau din proprie inițiativă, devin colaboratorii colecției. Materiale venite din Tirol, Boemia

[1] De la membrii familiei farmacistului Wild din Kassel, care știau basme de la o bătrînă servitoare, de la familia de mici nobili Hasenplugs, de la Bettina Brentano, de la fetele preotului francez Ramus, de la sora sculptorului Werner Hanschel, de la actrița Henriette Hendelschütz, de la un oarecare negustor de blănuri Leopold Stein, de la doctorul H. Bauer, de la o familie Haxthausen din Westfalia, de la teologul Goldmann din Hanovra, de la țăranca Dorothea Wiehmann din Zwehren, lîngă Kassel.

REV. IST. TEORIE LIT., T. 16, NR. 2., P. 289—303, BUCUREȘTI, 1967.

şi Stiria, din Suabia, Elveţia, Alsacia şi Bavaria, din Palatinat, Renania, Prusia ş.a.m.d., fac posibilă în 1815 apariţia celui de-al doilea volum. Urmează apoi, pînă în 1857, ediţii succesive îmbogăţite (ediţia din 1843 bunăoară conţine, faţă de ediţia I, 50 de texte în plus). În 1822 autorii publică un al treilea volum, de comentarii, reeditat în 1856.

De acum înainte, cîştigînd numeroşi adepţi, acţiunea de culegere a folclorului se extinde cu extraordinară repeziciune în toate ţinuturile germane astfel încît, către sfîrşitul secolului, sarcina ei pare aproape epuizată. Recepţia entuziastă de care s-au bucurat *K H M* în rîndurile intelectualităţii germane trebuie pusă, neîndoielnic, în epocă, pe seama momentului de exaltare naţională premergător şi posterior mişcării de eliberare de sub ocupaţia napoleoniană, iar în cadru istoric mai larg, pe seama interesului pentru tradiţia naţională pe care romantismul îl va genera — ca fenomen de masă — şi îl va întreţine în conştiinţa societăţii germane.

Jacob Grimm urmărea de altfel cu bună ştiinţă scopuri patriotice. Strîngînd materiale din limba vie şi din vechi texte scrise [2], cercetînd obiceiurile şi proverbele populare [3], studiind mitologia nordului [4], editînd texte medievale [5], în sfîrşit, publicînd şi comentînd basme germane, în întreaga sa muncă — mai mult aridă decît delectabilă — era animat, cum mărturisea, de dorinţa ardentă de a scoate la lumină *frumuseţea* şi *bogăţia* vechii civilizaţii germanice [6].

Basmele îl interesau mai puţin prin valoarea lor intrinsecă şi mai mult prin ceea ce păstrau dintr-o anume mentalitate arhaică. Aplicat în a reconstitui tabloul obiceiurilor indo-europeanului primitiv, J. Grimm va explica înrudirea fenomenelor folclorice ale popoarelor Europei prin calitatea lor de ramuri ale unui trunchi comun. Ocupîndu-se predilect de mituri ca depozitare ale vechilor culte, el va deduce miturile — în parte — din *basme*, declarîndu-le la originea acestora din urmă.

Una din consecinţele tratării prozei populare ca sursă de informare mitologică va fi şi atît de criticata — ceva mai tîrziu — metodă a prelucrării basmelor. Wilhelm Grimm însuşi, în prefaţa celei de-a II-a ediţii, recunoaşte, cu conştiinţa de a *nu* fi săvîrşit un act contrar adevărului ştiinţific : „Verschiedene Erzählungen haben wir, sobald sie sich ergänzten und zu ihrer Vereinigung keine Widersprüche wegzuschneiden waren, als *eine* mitgeteilt, wenn aber abwichen, wo dann jede gewöhnlich ihre eigentümlichen Züge hatte, der besten den Vorzug gegeben und die andern für die Anmerkung aufbewahrt" [7].

Cercetătorii basmelor colecţiei Grimm au demonstrat prin compararea textelor din ediţiile succesive şi pe baza indicaţiilor furnizate de înşişi cei doi fraţi editori, interpolările, modificările şi contaminările deliberate la care au fost supuse diferitele piese. Astfel *Apa vieţii* din ediţia a II-a a fost redactată pe baza a două texte, unul din Padeborn, altul din Hessen, *Cei trei meşteşugari* a fost întocmit prin contopirea unui text din Zwehren

---

[2] Pentru *Dicţionarul german* (1852), *Gramatica germană* (1819), *Istoria limbii germane* (1848).
[3] Pentru *Antichităţi ale dreptului german* (1828).
[4] Pentru *Mitologia germană* (1835).
[5] *Niebelungenlied*, *Reinecke Fuchs*, *Hildebrandslied* etc.
[6] Apud. I. Sokolov, *Le folklore russe*, Paris, 1945, p. 23.
[7] *K H M*, Berlin, 1964, *Vorrede*, p. 746.

cu altul din Hanovra, *Mireasa albă și mireasa neagră* — dintr-o versiune mecklenburgheză și un text din Padeborn ș.a.m.d.[8]. De asemenea, indiferenți la autenticitatea propriu-zisă a basmelor, autorii au introdus în colecție, după cum se știe, texte — *bănuite* doar a fi la origină populare — ale unor scriitori din secolele al XVI-lea, al XVII-lea, al XVIII-lea[9].

Pentru studiul substratului mitologic, ca și pentru frumusețea absolută a textului, pe care cei doi culegători, dar mai cu seamă Wilhelm, căutau în mod deliberat și inteligent s-o scoată în evidență, șlefuind-o, respectarea strictă a autenticității nu era, la drept vorbind, indispensabilă. Înzestrați cu intuiție poetică și cu întinse cunoștințe în materie de „spirit popular", ei au oferit — în ciuda *prelucrării*, ca și a condiției sociale a informatorilor, în cea mai mare parte intelectuali — versiuni folclorice plauzibile, piese de remarcabilă valoare artistică, imaginabile — cu condiția unui maximum de circumstanțe prielnice — în circulația orală.

Lucrările în domeniul folclorului ale fraților Grimm au avut consecințe culturale nu numai în Germania. Colecția lor de basme a provocat în întreaga Europă o intensă activitate de culegere și publicare a prozei populare[10]. Pe de altă parte, teoria mitologică a lui Jacob Grimm — deși alcătuită din enunțuri risipite în publicații diverse, niciodată organizate într-un corpus doctrinar — a fost reluată și multilateral dezvoltată de o adevărată școală, printre promotorii căreia se numără germanii Kuhn și Schwartz, englezul — prin adopțiune — Max Müller, rușii Buslaiev, Afanasiev, O. Miller, francezii Baudry, Darmesteter, belgianul Van den Heyn, italianul Angelo de Gubernatis ș.a.

★

În parte, primele culegeri și interpretări ale folclorului românesc se leagă și ele de școala mitologică, proprie — prin entuziasmul său romantic, prin înclinarea pentru sinteze și analogii — a fascina pe adepții unei discipline tinere.

Fie că e vorba de interpretarea mitologică a faptelor de folclor (frații Schott, At. Marienescu, Coșbuc), fie că e vorba de folosirea metodei comparative în stabilirea originii unor teme sau motive (frații Schott, Coșbuc, A. Schullerus, At. Marienescu, L. Șăineanu), studii și culegeri de folclor românesc din secolul trecut se resimt de pe urma ecoului stîrnit de teoriile fraților Grimm.

După cum se știe, inițiativa culegerii și studierii prozei populare la noi aparține unor intelectuali germani : pentru folclorul românesc fraților Arthur și Albert Schott care publică în 1845 un volum comentat de proză populară românească din Banat, tradusă în germană[11], pentru folclorul săsesc lui Joseph Haltrich, folclorist sas originar din părțile Sighișoarei[12].

---

[8] Bolte-Polivka, *Anmerkungen zu den „Kindern-und Hausmärchen" von Brüdern Grimm*, Leipzig. 1913—1933, vol. IV, p. 453—455.

[9] *Idem, ibidem*, vol. IV, p. 446.

[10] V. Bolte-Polivka, *op. cit.*, vol. IV, în întregime. Vezi și volumul comemorativ *Brüder Grimm Gedenken 1963*, Marburg (1963).

[11] *Walachische Märchen*, Stuttgart, 1845.

[12] Prin 1842, student la Leipzig, Haltrich citește împreună cu un grup de colegi sași (W. Schuster, Fr. Müller, Joh. Mätz, Joh. Albert) colecția Grimm. Entuziasmați, tinerii pun la cale masiva culegere și cercetare a folclorului săsesc. Lui Haltrich îi revine proza. Se achită urmînd principiile de metodă ale fraților Grimm : notarea basmelor, culese îndeobște de la

Arthur Schott, venit din Germania ca agronom, petrecuse cîțiva ani în Banat, prilej cu care strînsese material folcloric românesc. Reîntors în patrie, el împarte cu fratele său Albert munca de redactare a colecției.

Ignorarea generală a folclorului românesc — în Germania ca și aiurea — dă fraților Schott sentimentul că defrișează un teren virgin și că deci le revine datoria de a lucra extensiv, pentru a oferi cititorului o cantitate cît mai mare de informații. În consecință, Albert, avînd bune cunoștințe de istorie și filologie [13], inserează în prefață date istorice, lingvistice, etnografice și etnopsihologice privitoare la poporul român. Interpretările culegătorilor sînt judicioase, pornite din dorința de a înțelege obiectul studiat și de a-i schița o imagine cît mai autentică [14].

Concepția și metoda care stau la baza colecției Schott sînt cele ale fraților Grimm, citați sau invocați permanent atît în introducere, cît și, mai ales, în *anexa* volumului, care cuprinde un studiu despre originea basmelor și comentarii la texte.

În textele colecției — ce reproduc, aproximativ, *inventarul categorial* al *K H M* [15] — frații Schott caută asemănări cu folclorul german, cu mitologia nordică și mediteraneană, în scopul de a argumenta teoria monogenezei indo-germanice a basmelor și legendelor. Termenii secundari ai comparațiilor sînt luați din mitografia nordică și greco-romană, precum și din literatura medievală germană : *Gudrunsleid*, *Erec*, *Parsifal*, *Heimonskinder*, *Kaiser Oktavian*, *Der Pfaffe Amis*, *Till Eulenspiegel*, *Genoveva* etc. De aceea, în studiul despre originea basmelor din anexă se încearcă — pornindu-se, de fapt, de la anume realități tematice statistic incontestabile — reducerea conținutului majorității basmelor la motivul mitic al răpirii și eliberării unei tinere zeițe. Acesta ar fi nucleul legendei Brunhildei din *Edda*, regăsibil în *Niebelungenlied*, în miturile despre Demeter-Persefona-Hades, despre Andromeda și Perseu, în basmul *Dornröschen* și în epopeea eroică. După cei doi Schott, basmele „valahe" sînt, de altfel, direct coborîtoare din mitologia elenă.

Toate acestea legitimează și concluzia pripită, izvorîtă din preferința pentru sinteză, și susținută lingvistic după modelul lui Jacob Grimm, a identității dintre *mit*, *basm*, *legendă*.

---

intelectuali, o va face din memorie, tinzînd către forma ideală a basmelor colecției germane. (Vezi prefața la ed. I a colecției sale *Deutsche Volksmärchen aus dem Sachsenlande in Siebenbürgen*, 1856), iar în volum va include — conform modelului — basme, snoave, povești cu animale.

Frații Grimm, cu care Haltrich era în corespondență, au cunoscut manuscrisul volumului său de basme, pe care l-au recomandat călduros editorului berlinez Julius Springer. Tot ei i-au dat lui Haltrich ideea de a publica, tot în volum, comentarii la basme și un studiu mitologic. La acesta din urmă Haltrich renunță însă după apariția lucrării lui W. Schuster *Deutsche Mythen aus siebenbürgischen Quellen* („Archiv des Vereins für siebenbürgische Landeskunde", Neue Folge, Bd. IX—X), în care problema conținutului mitologic al basmelor săsești era amplu tratată (v. prefața la ed. a II-a a basmelor lui Haltrich din 1876 și corespondența cu frații Grimm în volumul Josef Haltrich, *Deutsche Volksmärchen aus dem Sachsenlande in Siebenbürgen*, München, 1956 (Jubiläumsausgabe herausg vom Südestdeutschen Kulturwerk), p. 246—255.

[13] Vezi Al. Bistrițeanu, *Primii culegători de basme românești*, „Studii și cercetări de istorie literară și folclor", nr. 1—2, 1956.

[14] Astfel sînt explicațiile istorice date unor fenomene negative de psihologie colectivă. Nepăsarea oamenilor, lipsa de preocupare pentru igienă etc. sînt — declară autorul — rezultatul a 16 veacuri de crîncenă exploatare.

[15] Basmele sînt grupate sub titlul „povești mai lungi", legendele și snoavele sub titlul „bucăți mai mici".

Arbitrariul argumentației devine și mai evident în segmentul final al anexei, în care fiecare basm în parte e rezumat și explicat prin presupusul său prototip mitic, în care interpretarea vrea să vadă simboluri fizice, în speță peripețiile soarelui și ale pământului (respectiv vegetației) în funcție de rotație și revoluție. Eroii (Trandafiru, Florianu, Petru, Petru Firicel, Vilș Viteazul etc.) ar reprezenta nașterea, victoria, moartea și renașterea zeului soare, în vreme ce eroinele (Iuliana Coseșana, Fata de aur a mării, Cea nenăscută, niciodată văzută etc.) s-ar integra într-o alegorie a lumii vegetale răpite de demoni ivernali și eliberată de soare [16].

Întreprinderea este dificilă și autorii procedează procustian, pentru a adapta narațiunile la schema dată și recunosc ei înșiși cu obidă caracterul ingrat al operației : „. . .solche die der ganzen Bestrebung übelwollen haben es leicht eine herausgegriffene Behauptung, die im Zusammenhang guten Grund hat, wie z. B. wenn Bakâla, der Bruder des deutschen Eulenspiegels, ein heruntergekommener Gott genannt wird, mit scheinbarem Rechte lächerlich zu machen"[17].

În genere, demonstrația merge, geometric, pe axioma două entități egale cu a treia sînt egale între ele.

Astfel, în *Fiul pierdut* un băiat alungat de mașteră e crescut în pădure de un uriaș care-l ajută să se însoare cu o zînă. Zîna fuge, iar eroul o regăsește cu ajutorul a trei obiecte magice, luate de la draci : o bîtă, o pălărie și o mantie. Pentru autori, răstimpul petrecut de băiat în pădure ar corespunde șederii lui Siegfried în fierărie și a lui Achille printre fetele lui Licomede. Bîta ar deriva din spada Balmung a lui Siegfried ; pălăria ar echivala coiful lui Perseu sau pălăria fermecată a aceluiași Siegfried, iar mantia, sandalele înaripate ale lui Perseu ori calul zburător Grani al lui Sigurd. Ca urmare, deoarece Siegfried ar reprezenta soarele, eroul român, reproducînd — sub specia „sculelor magice" — semnele distinctive ale lui Siegfried, ar fi și el, la rîndu-i, implicit, simbol solar.

Stabilirea de analogii, ca act în sine și ca punct de plecare, este justificată, fiind vorba de motive de circulație universală. *Eroarea* intervine cînd se generalizează aspecte de suprafață, accidentale —procedeul apărînd ca un *pars pro toto* monstruos — și cînd unor fapte *formal* analoge li se atribuie, mecanic, o aceeași semnificație de reprezentare, independent de contextul literar și istoric.

Astfel, la snoava *Solia de aur* — în care un șmecher ia bani de la o femeie credulă, pretinzînd că, venit din cer, se va reîntoarce acolo și-i va duce fiului ei răposat — comentariul e următorul : „Ein Rest von Göttersage scheint in der Herkunft vom Himmel die der Schalk freilich nur llügt. Indessen wenn Bakâla's Gestalt einst eine Göttliche war, warum nicht diese, die ihr so genau verwandelt ist" [18].

Romantismul școlii mitologice — ușor exaltat în linie națională — găsește teren receptiv la Atanasie M. Marienescu[19], continuator imediat al activității folcloristice a fraților Schott. Latinist orgolios și agresiv —

---

[16] Acest criteriu de concepție justifică și ordonarea materialului. Basmele urmărind biografia *eroinei* preced basmele centrate pe aventurile *eroului*.

[17] *Op. cit.*, p. 320.

[18] *Op. cit.*, p. 384.

[19] Pentru informații detaliate, cf. amplul studiu al lui O. Birlea, *Atanasie Marienescu folclorist*, în „Analele Universității din Timișoara", Seria Științe filologice, I (1963).

împins la excese polemice și de împrejurările ostile în care era silită să se afirme, în Transilvania, intelectualitatea românească —, el caută pe toate căile a fundamenta și ilustra dovada obîrșiei romane a poporului român. În acest scop va specula indicațiile corespunzătoare — mai mult sau mai puțin reale — conținute de baladele, colindele, basmele și obiceiurile populare, dezinteresîndu-se suveran de celelalte genuri ca necorespunzătoare țelurilor sale.

Teoria lui Jacob Grimm, tratînd basmele ca iradieri ale miturilor și obiceiurilor indo-germanice, și teoria lui Max Müller, care stabilea o precisă simbolistică naturistă a miturilor, îi apar salutare. Înarmat cu *Mitologia română* a lui Preller, cu *Mitologia tuturor națiunilor* a lui Vollmer, *Mitologia germană* a lui Grimm, *Lumea zeilor la popoarele vechi* a lui Mundt, *Religia romanilor* a lui Hartung, *Astronomia populară* a lui Mädler ș.a., Marienescu se lansează — cu conștiința că descoperă hotărîtoare adevăruri—în deducții și formulări nemăsurate. Obsedat de latinitate, el vede pretutindeni ascendențe romane.

Cele 12 basme publicate în volumul *Descoperiri mari* (1872), redactate fiecare — în grafie latinizantă — prin contopirea mai multor variante, oferă contexte prolixe, cu forme de limbă absurde. Caracterul popular al pieselor este astfel în bună măsură anihilat. Comentariile sînt stereotipe și în majoritate fanteziste. Împăratul din *Doi frați cotofeți* e Jupiter, Împărăteasa, Junona. Fata-mamă, Leda. Iar cei doi copii cu păr de aur, obijduiți de falsa împărăteasă sînt dioscurii. Pe de altă parte, cînepa și fuiorul ar simboliza sîrguința fetelor și nevestelor, brazii — nemurirea, insectele din gunoi — moartea și renașterea, lîna de aur — aventura argonauților [20] etc.

În basmul *Pitic, piticot, staticot*, Dumnezeu și Sf. Petru sînt Jupiter și Mercur în ipostaza fixată de mitul *Filemon* și *Baucis*. Feciorul din *Fata lui Dafin* este Apollo, împărăteasa e Latona — maică-sa —, iar Sanda Luxandra nu-i decît fiica lui Priam, Casandra, iubită de Phoebus. Arghir din *Arghir și Ileana Cosînzeana* e tot Apollo, iar Ileana este luna, numele ei derivînd din *Helena*, numele zeiței lunii în Lacedemonia, faurul e „ciclopul din Sicilia", iar sorbul pămîntului „o creație a poporului daco-roman... după, și sistema geniilor de arbori" etc. [21].

Procedeul de colaționare și „reconstruire" a variantelor, aplicat tuturor genurilor („cînd am avut 2—3 exemplare pentru o baladă, le-am studiat și am căutat care e mai deplină și mai bună și am ales-o de bază — apoi am descris-o pe 2—3 coale de hîrtie, lăsînd loc gol de 3—5 degete între versuri. Atunci am luat al doilea exemplar și versurile asemenea ei în idei și în expresiuni, le-am șters din exemplarul al doilea ce a servit spre întregirea baladei, cîte un vers sau mai multe le-am mutat în exemplarul de bază... Astfel, am urmat cu al 3-lea și adeseori pînă și cu al 7-lea exemplar pentru o baladă")[22] derivă din *interpretarea radical eronată* a biologiei fenomenului folcloric, interpretare comună epocii [23], recognoscibilă embrionar în toate teoriile mitologizante și implicînd reducerea

[20] O. Bîrlea, *op. cit.*, p. 69.
[21] Cf. O. Bîrlea, *op. cit.*, p. 68—69.
[22] *Novăceștii*, p. 43.
[23] Subzistentă și mai tîrziu. Cf. I. Diaconu, *Psihologia și creația populară*, în „Anuarul arhivei de folclor", III.

procesului de creație la un moment unic, inițial, opus circulației socotită lungă etapă de destrămare, variantele apărînd ca manifestări ale degradării *prototipului* de a cărui reconstituire este răspunzător culegătorul [24].

Aceste neînțelegeri se datoresc poate și faptului că Marienescu și-a adunat materialele în majoritatea cazurilor prin corespondență [25], împrejurare care l-a lipsit de contact direct cu fenomenul folcloric viu, mai *complicat* și totodată mai *simplu* decît își putea el imagina.

În anii în care At. Marienescu se străduia, zelos, să aducă servicii culturii române, reprezentările propuse de școala mitologică începeau să devină locuri comune ale ideologiei epocii fie apărate, fie osîndite vehement.

În 1866 Aron Densușianu publică volumul de *Studii asupra poeziei populare române* [26], în care își propunea să cerceteze „materia și cuprinsul poeziei populare", respectiv „urmele și suvenirile păstrate și oglindite în ea din timpuri" etc., de fapt, divagație mitologizantă privind basmul, balada și colinda, reductibilă la instituirea de identități după tipul cunoscut: răpirea Ilenei Cosînzene este răpirea Elenei, zînele cu merele de aur sînt Hesperidele, caii lui Sîn Toader centauri ș.a.m.d.

În cuprinsul articolului este citat folcloristul sas K. Schuller pentru *Colinda, eine Studie über rumänische Weinachtslieder* [27] în care, pe lîngă explicații raționale privind originea colindei (cîntări păgîne pe care creștinismul s-a altoit adoptînd superficial nume și situații), se proceda și la identificări în spiritul maniei mitologice. Referiri se fac și la At. Marienescu, a cărui preferință pentru genurile purtătoare de vestigii mitologice și a cărui ardoare patriotică sînt întrutotul împărtășite: „Anima fiecărui român trebuie să se aprindă de bucurie, trebuie să se înalțe de fală cînd vede că pe el nu-l leagă de Roma numai monumentele istorice... (ci) el însuși a păstrat peste seculi... suvenirele cele mai vii, monumentele cele mai luminate... despre origina sa, despre credințele, sărbătorile, bucuriile și datinile sale publice și private".

Faptul că, mai tîrziu, Ar. Densușianu va critica violent în *Aventuri literare* [28] interpretarea simbolică dată de Marienescu basmelor nu trebuie luată foarte în serios, la mijloc fiind doar o mică chestiune de amor propriu. Marienescu recenzase nefavorabil *Negriada* sub cuvînt că autorul ar fi uzat necorespunzător de mitologia română. Or, din riposta lui Densușianu [29] reiese limpede că el continuă să accepte *în esență* vederile lui Marienescu privind mitologia și simbolistica naturistă, dar, mortificat fiind că recenzentului îi displăcuse epopeea, se lansează cu îndîrjire în obiecții de detaliu, urmărind de fapt mai puțin să aplice represalii și mai mult să-și justifice opera: pe scurt, Marienescu n-ar fi priceput „că ființele mitologice sînt cu tot atît de libere în acțiunile lor ca și în mitologia clasică" și că, prin urmare, mobilitatea caracterologică — incriminată — a personajelor *Negriadei* ar fi în totul firească etc.

În 1875 Grigore Silași, profesor de literatură română la universitatea din Cluj, începe un ciclu de „prelecțiuni asupra mitologiei daco-române"

---

[24] Cf. *Novăceștii*.
[25] Cf. O. Bîrlea, *op. cit.*, p. 30—37.
[26] „Concordia", p. 304—305; 310—311; 322—323; 326—328.
[27] Hermannstadt, 1860.
[28] *Cercetări literare*, Iași, 1887.
[29] *Ibidem*.

pe care, ceva mai tîrziu, le va publica ca „Studii" în revista „Transilvania" (1876, nr. 18—23 și 1877, nr. 4—18) sub titlurile *Însemnătatea literaturii române tradiționaliste* și respectiv, *Românul în poezia sa poporală*.

Silași merge pe drumuri bătute, citînd în favoarea latinității și vechimii mitologice a folclorului românesc autorități ca frații Grimm, M. Müller, Schwartz, Hahn, Jul. Müller, Mannhardt, Šafařik, Miklosich, Afanasiev.

Primul studiu, mai mult o introducere generală în problemele folcloristicii văzute de pe pozițiile unui adept al doctrinei mitologice, împletește observații întemeiate cu exagerările, neînțelegerile și erorile curente ale acestei orientări dogmatice.

După ce insistă asupra necesității studierii istoriei limbii române de la care așteaptă lămuriri importante asupra trecutului îndepărtat, el schițează geneza și semnificația obiceiurilor și literaturii populare. Primele îi par a fi — în principiu, pe bună dreptate — reacția primitivului în fața naturii, populată de închipuirea-i cu duhuri bune și rele, actul ceremonial urmînd să atragă bunăvoința geniilor bune și să îndepărteze pe cele rele. Nu exclude totuși posibilitatea ca unele obiceiuri încă în vigoare să reflecte realități *amagice*, norme *juridice* și *sociale* ale unor epoci revolute.

În privința literaturii populare, Silași este de părere că partea cea mai substanțială a acesteia o alcătuiesc „legendele mitice (povești) și narațiunile epice". Originea lor ar trebui căutată în „sensificarea" luptei dintre lumină și întuneric, dintre zi și noapte, dintre vară și iarnă. Combinînd explicații date miturilor de W. Schwartz [30] cu interpretările solare ale lui M. Müller și teoria monogenetică a lui Jacob Grimm, el are sentimentul de a fi lămurit problemele cardinale ale prozei populare.

Amintește în treacăt de ghicitori, proverbe, doine, hore și descîntece, insistă în special asupra colindelor și baladelor, mai importante — declară el — pentru cunoașterea mitologiei daco-romane, deși nu neagă prezența elementelor mitologice și în cimilituri, descîntece etc., citînd ca exemplu o ghicitoare ce i se pare concludentă : „Ileana Cosînzeana brîul l-a încins, porțile le-a deschis, cheile și-a pierdut. Luna le-a văzut, dar nu le-a luat, ci soarele le-a apucat". Ileana ar fi aurora care premerge soarelui, brîul — roșeața zorilor, iar cheia, roua pe care o topește soarele.

Românul în poezia sa poporală e dezvoltarea — cu citate abundente din At. Marienescu, autor pe care îl venerează — a ideilor enunțate în primul studiu. Materialul, grupat în 26 de capitole, cu titluri grăitoare, reeditează — sentimental și patriotic — locuri comune [31].

---

[30] Omul primitiv, imaginîndu-și elementele naturii figuratic, mai întîi sub formă de *animale*, apoi de eroi, în sfîrșit de *oameni* de talie fizică și morală firească, și-a creat — reprezentînd lupta dintre aceste elemente — *miturile*. Cu timpul, povestirile despre zei se amestecă în conștiința oamenilor cu referințele propriei lor vieți, creîndu-se *legendele*. În cele din urmă, uitîndu-se cu totul vechile semnificații, legendele se istorifică, transformîndu-se în *epopei populare*.

[31] Secțiunile mari sînt patru : *Introducere* (1. Însemnările poeziei poporale, momentele-i de considerat ; 2. Speciile și colecțiunile poporale române), *Momente psihologice* (3. Preliminarie : virtuțile cardinale în caracterul românilor antici ; 4. Religiozitatea în caracterul românilor, sarcasmul și superstițiunile lui, 5. Binefacerea, ospitalitatea și recunoștința, răzbunarea și frăgezimea animei românului etc.), *Momente mitologice și istorice* (10. Originile poeticității românului dacian ; 11. Poezia populară română în evul mediu ; 12. Alte producte populare din același ev : colindele ; 13. Descîntecele ; 14. Narațiunile și legendele mitice) etc., în sfîrșit,

Cursul lui Silași a fost audiat cîtăva vreme și de Coșbuc, fapt ce pare a fi contribuit, după toate probabilitățile, la cîștigarea poetului pentru ideea mitologică.

Între 1897 și 1912 Coșbuc publică într-o serie de reviste și ziare — „Albina", „Epoca", „Familia", „Noua revistă română", „Șezătoarea săteanului", „Universul literar" etc. numeroase articole de popularizare a folclorului românesc și universal. Serie — îmbinînd compilația cu propria-i experiență de fecior de țăran năsăudean — despre bocet, descîntec, baladă, basm, colindă, proverbe, ghicitori, despre terapeutica tradițională și terminologia populară a plantelor, despre obiceiurile și credințele poporului român, ca și ale altor popoare, despre dervișI, fachiri, șamani, despre „oase de balaur", „ploi de sînge și cenușă", despre coada chinezilor și denonologia popoarelor etc. [32]. Este probabil că urmărea prin aceasta — pe lîngă, poate, discrete și modeste ambiții de savant diletant — un program de educare a cititorilor poporeni, îndreptat în special împotriva credințelor și practicilor dăunătoare.

Evaluarea rezonabilă — fără pioasă indulgență — a acestor contribuții este cu atît mai oportună cu cît elogii disproporționate — derivînd din stima pentru meritele excepționale, cîștigate în alte domenii, de artistul și omul Coșbuc — le-au fost adresate nu numai în epocă ci și în vremea din urmă, de exegeți contemporani [33].

Scrierile sale referitoare la genurile folclorului sînt utilizabile pe latura descriptivă (gruparea colindelor în funcție de conținut [34], clasificarea descîntecelor după scopul urmărit [35], caracterizarea fondului psihologic al bocetului [36] etc.), care deși superficial realizată conține observații de bun simț. Inutilitatea lor începe o dată cu interpretările tematologice și considerațiunile relative la geneza genurilor și motivelor, pure fantasmagorii.

Gratuitatea teoretică atinge paroxismul în articolul care se vrea o sinteză în problema : *Elementele literaturii poporale* [37].

Aflăm aici nu numai că întreg folclorul românesc e un derivat direct al fondului comun al rasei ariene și că toate producțiile populare sînt reductibile la simboluri ale fenomenelor naturale — ceea ce știam de la frații Schott și At. Marienescu — dar și că invenția propriu-zisă este de neconceput în „literatura poporală", motivele, temele, piesele aparent recente, nefiind decît reluări ale cîtorva mituri cunoscute de milenii. Conținutul operei folclorice fiind, după el, mereu și pretutindeni același, indiferent de istorie, ethnos și estetica genului, concluziile la care ajunge sînt de acest tip : „Făt Frumos, sau numească-se cum o vrea, cînd se luptă în basme cu zmeii, e tot una cu Novac care se luptă cu turcii, cu

---

Momente lingvistice (22. Însemnătatea poeziei populare față de străinisme și neologisme ; 23. Particularități lexicale, vorbe și idiotisme etc.). Pentru informații suplimentare, cf. D. Pop, *Gr. Sila și folclorist*, „Studia Universitatis Babeș Bolyai", Series Philologia, Fasciculus, 1, 1964.

[32] Cf. bibliografia acestor articole, prezentări, note etc., în articolul lui Stan Velea, *Publicistica lui G. Coșbuc*, „St. și cercet. de ist. lit. și folclor", 1963, nr. 3—4.

[33] Cf. Stan Velea, *op. cit.*, V. Netea, *Dascălii de folclor ai lui G. Coșbuc*, în „Revista de etnografie și folclor", 1965, nr. 5, p. 497 etc.

[34] „Albina", 1903, nr. 51, p. 1317—1320.

[35] „Familia", 1901, nr. 25, p. 289—292.

[36] „Ibidem", nr. 24, p. 277—281.

[37] „Noua revistă română", 1900, vol. I, p. 159—168.

Costea care luptă cu Fulga „cel cu barba neagră", tot una cu Miul copilul care se bate cu ceata lui Ianuș, e tot unul și același cu Ion, Sînt-Ion care în colindă se războiește cu dracii care au prădat raiul și au furat vasul botezului și paharul mirului; în bocete e tot unul cu Soarele care se luptă cu „vidra lătrătoare", ceea ce ține închise drumurile raiului peste „brad încetinat"; în descîntece e tot unul cu Sfînta Duminecă sau Maica Domnului care se luptă cu moroii și strigoii... etc."[38]. Și în continuare: „Într-un imn vedic, am citit că dușmanul soarelui Vrtra (sic) « are gură enormă, dar nu poate înghiți mult, e mai mult trufaș decît aducător de primejdie » și același lucru îl zice în *Edda* eroul Helghe despre uriașul Fafnir (sic). Și cu aceasta mi-a pierit o iluzie. Credeam și eu că într-adevăr românul în balada Miului a caracterizat bine pe ungur cînd zice: « unguru-i fălos, nu-i primejdios, are gura mare, dar nu mușcă tare » și cînd colo aceste versuri sînt fragmente dintr-un cîntec mitic, pe care le-avea românul în comoara sa înainte de a exista unguri"[39].

Amăgit așadar de identitatea abstractă, noțională, a unor permanențe structurale ale folclorului, derivînd din aspectele în genere comune oricărei experiențe umane, dezavantajat de informația sa lacunară de autodidact și totodată, fire imaginativă, înclinată — deși acceptînd laboriosul — către facilitate, Coșbuc — mai rigorist decît însuși maeștrii și inspiratorii săi — construiește pe premise fără consistență imaginea falacioasă a unui univers folcloric în care diferențele, opozițiile și contradicțiile, volatilizate, fac loc unei unități absolute, inconceptibile.

Și Alexandru Odobescu se complace în reverii mitologizante atunci cînd subiectele o îngăduie. Solida sa cultură istorică se refuză totuși, în genere, aserțiunii gratuite. Demonstrația lui evoluează între informația exactă și ipoteza mitică emisă prudent și nuanțat. Astfel în *Răsunete ale Pindului în Carpați*, pornind de la ideea că „multe credințe populare se perpetuă pe nesimțite din secol în secol, din țară în țară"[40], el derivă *Miorița* din cîntecul ritual al lui Linos pe care îl crede adus din Thesalia de păstorii români. Sub raport literar, argumentarea sa se întemeiază pe faptul că ambele serii de texte — cele grecești și cele românești — sînt dominate de jale funerară și că ambele serii conțin ideea nunții mistice întrevederînd cultul primitiv. „Acea mîndră crăiasă, a lunii mireasă — se întreabă el — nu este ea oare zeița iadului, Persefona, mîndra mireasă a lui Adonis?"[41]. Formulată în acești termeni, ipoteza apare hazardată, deși — în fond — apropierea *formală* a *Mioriței* de cîntecul lui Linos este la fel de justificată — în limitele simbolisticii comune — ca oricare altă operație comparativă legitimată de fapte.

Cu totul altul este cazul Elenei Niculiță-Voronca, care s-a impus în cîmpul dezbaterii teoretice mai cu seamă prin două opusuri masive: *Datinile și credințele poporului român adunate și așezate în ordine mitologică* (1903) și *Studii de folclor*, — vol. 1—2 (1908—1913).

Primul este o colecție de materiale folclorice diverse, obiceiuri și credințe, cîntece lirice, descîntece etc., greu consultabilă din pricina pre-

[38] *Elementele literaturii populare*, p. 160.
[39] *Op. cit.*, p. 164.
[40] A.I. Odobescu, *Cîntece populare*, ediția P.V. Haneș, București, 1924, p. 22.
[41] *Ibidem*, p. 35.

zentării haotice, deși utilă ca informație. Adeptă pasionată și bună cunoscătoare a teoriei mitologice — citează din Grimm, De Gubernatis, Preller, Pollier, Braun, dar și Marienescu, Tocilescu etc. — autoarea mărturisește în prefață că și-a sistematizat (?) materialul după criterii mitologice, subordonîndu-l celor patru elemente naturale grupate organic : focul și cerul ca principiu masculin, apa și pămîntul ca principiu feminin. Lucrarea, foarte întinsă, nu a mai putut — afirmă autoarea — cuprinde și comentarii. De aceea din *dispunerea* materialului cititorul va trage singur — își exprimă speranța autoarea — concluziile cuvenite : „trebuie numai puțină încordare a cugetării ca să și le poată cineva explica" (p. VI). Prin urmare — în ce ne privește — a aborda la nivelul acestei lucrări aderența Elenei Niculiță-Voronca la teoria mitologică înseamnă a urmări de fapt îndeaproape, clasificarea materialului. O atare operație fiind însă cu mult prea întinsă pentru spațiul de care dispunem, ne vom mulțumi numai cu o observație de ordin general : dominanta *Datinelor și credințelor* o constituie — chiar și în ipoteza valabilității apriorice *ad absurdum* a principiului mitologic — tendința realității asumate de a birui schema rigidă și de a o înlătura. Astfel, bunăoară, secțiunea *Aerul* cuprinde la capitolul IV o serie de compartimente al căror raport formal cu întregul e cel puțin discutabil. Astfel, dacă subdiviziunile *Sf. Mihail*, *Soarele și luna*, *Iarna și vara*, *Ziua și noaptea*, *Viața și moartea* alcătuiesc un șir în care asociația *operează* — din ce în ce mai îndepărtat, totuși plauzibil — în continuare, devin mereu mai obscure motivele pentru care *Iubirea*, *unirea*, *răutatea*, ... *Împărații*, *Bătăliile*, *Ștefan Vodă*, *Cătanele* etc. țin de *Aer* ca principiu mitic !

Mecanica asociațiilor și deducțiilor simbolice împinse pînă la ultima consecință este aplicată însă mai cu seamă în *Studiile de folclor*. Acestea încep prin a suspecta întreg folclorul românesc de mitologism : „un joc dacă îl jucăm, un cîntec dacă îl cîntăm, noi nu sîntem siguri că în acel «frunză verde» nu se exprimă un simbol oarecare sau dacă cîntecul întreg nu face parte dintr-un imn al unui zeu" (vol. I, p. 3). Însuși sumarul *Studiilor* — *Crăciunul* (Busuiocul, Dragostea, ... Soarele și luna, Bah, Apolon, Domnul Christos,...), Boboteaza (... Augurii, Iordănitul, Salus ...), *Trif și Stratenia* (...), *Laurul latin* (sărbătorile lui Mart, Matronalia ... Bradul de nuntă, Dochia ...) etc. — arată că procedeul fundamental al autoarei îl constituie tratarea în paralel a obiceiurilor și credințelor tradiționale românești cu miturile și obiceiurile romane în vederea identificării unor înrudiri nemijlocite. Uneori comentariile răspund unor stări de fapt, ca în cazul raportării sărbătorilor noastre de iarnă la ciclul corespunzător al sărbătorilor romane. În majoritatea cazurilor autoarea se străduie însă să facă dovada originilor mitologice și latine în împrejurări în care acest lucru este cu neputință sau, în orice caz, imposibil *în mod univoc*. De prisos să mai demonstrăm că atari procedări precum, spre pildă, a conchide pe marginea unei orații de nuntă că „mireasa o reprezintă pe Venera care e stea și floare și zeiță a pămîntului dorit și care după cum se vede l-a acompaniat pe Enea în călătoria lui" etc. (vol. I, p. 219), constituie un act gratuit.

Cantitatea enormă de material adunat, insuficient stăpînit deși incontestabil *prețios*, prolixitatea ideilor, în sfîrșit obsesia mitului și a antichității păgîne produc, laolaltă, o impresie ciudată și totuși întrucîtva fa-

miliară : silueta spirituală a acestei înverşunate truditoare pentru o idee, îmbătată de sublimul lecturilor mitologizante, plutind între grandios şi grotesc, poartă stigmatele nobile ale unei structuri don-quijoteşti.

★

Între timp, pe plan european, şcoala mitologică fusese definitiv compromisă de scrierile unor Benfey, Taylor, Lang, Wundt, Frazer. Noile teorii determină şi la noi adaptări sau reacţii critice (Hasdeu, Gaster, Şăineanu), fără a înlocui însă cu totul formulele interpretative vechi. Actualitatea acestora se prelungeşte episodic pînă tîrziu, în secolul al XX-lea. Fenomenul îşi are explicaţia sa istorică.

Pe de o parte, influenţa şcolii mitologice pătrunsese la noi în momentul în care intelectualitatea noastră se afla încă în faţa necesităţii de a apăra originea latină a poporului român. În aceste condiţii, ultimii reprezentanţi ai curentului latinist credeau a fi găsit în schemele teoriilor mitologizante una din soluţiile care ar fi putut rezolva problemele demonstrării continuităţii latine în Dacia.

Pe de altă parte, independent de aceste imperative, spectaculosul ispititor al concluziilor pe care interpretarea mitologizantă era în măsură să le deducă din analogii date, a fost şi el — un timp — factor de menţinere în actualitate al acesteia, spre paguba spiritului ştiinţific. În marea majoritate a cazurilor, speculaţiile vizează — după cum s-a văzut — domeniul greco-latin. Nu lipsesc însă nici corespondenţe nebuloase cu zone mai depărtate.

Astfel în *Miorița și călușarii* (Bucureşti, 1915), Th. D. Speranţia — deşi universitar în genere bine informat — face abuz de supoziţii arheologizante fără acoperire, combinînd sui-generis schema mitologică cu formula împrumuturilor. Pentru el nu încape îndoială că *Miorița* e „un rest din cultul cabirilor", urmă a unui străvechi „mit sau legendă rituală" de proveniență egipteană pe tema morţii lui Osiris. Semnificaţie analogă ar avea şi baladele *Miu copilul* şi *Iovan Iorgovan*. În privinţa basmelor[42], Speranţia lansează ipoteze ameţitoare : elementele narative comune poveştilor egiptene şi româneşti (metamorfoze, obiecte magice, semne prevestitoare — la drept vorbind, motive de circulaţie universală) s-ar datora moştenirii comune lăsate, atît nouă cît şi egiptenilor, de un misterios popor primitiv, a cărui identitate ar urma să fie stabilită[43].

S. Fl. Marian, cu toate că de obicei rezervat în analogii şi ipoteze genetice, limitîndu-se în genere la prezentarea — de regulă — conştiincioasă a materialului, în *Legendele Maicii Domnului*[44], tentat de asemănarea formală a episodului maicii bătrîne din *Miorița* cu episodul asemănător din legenda intitulată *Căutarea Domnului Isus Hristos*, aşază un fragment de *mitologie creştină* la originea baladei pastorale : „ . . . izvorul acestei minunate balade, după părerea mea, e asemenea legendei despre *Căutarea Domnului nostru Isus Hristos* în combinaţiune cu unele dintre colindele de soiul celor ce le-am înşirat în şirele de mai sus. Precum mai marii jidovilor din legendă

[42] Vezi studiul *Elementele egiptene în basmele româneşti* cuprins în acelaşi volum.

[43] Şi Ar. Densuşianu va încerca, de altfel, amestecînd observaţii corecte cu absurdităţi, să stabilească legături de structură şi modalitate etnografică între colindele româneşti şi imnurile vedice („Gazeta Transilvaniei", 1892, nr. 277—281).

[44] Bucureşti, 1904.

s-au sfătuit ca să-l prindă și să-l răstignească pre Isus Hristos din cauză că acesta era în toată privința mai superior decît dînșii, tot așa o face și ciobanul Ungureanu, dimpreună cu cel Vrîncean, din baladă . . ."[45]. Practic, Marian comite cel puțin două greșeli. În primul rînd, confundă episodul „maicii bătrîne" cu însăși *Miorița*. Or, „maica bătrînă", după cum au demonstrat cercetările[46], apare în *Miorița* numai în virtutea contaminării — într-un grup tipologic limitat de variante, caracteristic Moldovei și Munteniei — cu balada autonomă *Maica bătrînă*. În al doilea rînd, derivînd *Miorița* — sau fie și numai *Maica bătrînă* — din legenda *Căutării lui Isus*, Marian atribuie implicit acesteia din urmă o vechime pe care, cum afirmă ipoteze recente bine documentate —, după toate probabilitățile — *nu o are*[47].

★

Erori similare cultivă și unii autori *străini*, care au scris despre folclorul românesc.

Bunăoară, în studiul *Tracicae res*, publicat în „Mittheilungen der antropologischen Gesellschaft in Wien" (XII, Bd. III, Heft IV), un anume Flieger susținea teza tendențioasă a originii *exclusiv* tracice a românilor, argumentînd — între altele — cu analogii între basmele bulgărești și românești, indiciu de comunitate culturală moștenită de la traci. Sf. Petru din legendele românești ar fi tot una cu Orfin din basmele bulgare și cu Orfeul tracic, Păunașul Codrilor ar fi Pan[48], Sf. Vineri — Afrodita ș.a.m.d.

I. K. Schuller în *Rumänische Volkslieder* (1859) tălmăcea mitologic, în sens greco-latin, semnificația cîntecului popular românesc, iar Leo Bachelin în prefața la traducerea franceză *Sept contes roumains* a lui Jules Brun se pierde într-un delir de metaforizări solare și atmosferice pornind de la premisa potrivit căreia, „dramatisés ou romancés comme ils le sont, ces récits merveilleux où figurent tant de personnages du monstre à la bête, de l'homme au dieu, ne sont, aprés tout (. . .), que la transposition poétique des phénomènes météorologiques ou naturels s'accomplissant dans le ciel ou sur la terre !"[49].

Cît de mare este în epocă receptivitatea la ideea genezei spectaculoase și cît de amăgitoare ipoteza mitologică se vede și din interpretările date basmului *Gheorghe cel viteaz* publicat de Ispirescu în 1876 în „Columna lui Traian".

Istoricul discuțiilor a fost consemnat de A. Schullerus în *Ein rumänisches Siegfriedmärchen*[50], iar rezolvarea minuțioasă și definitivă a problemei a dat-o recent Ovidiu Papadima, în studiul *Adolf Schullerus și folclorul românesc*[51]. Pe scurt : prezentînd izbitoare asemănări cu legenda Siegfried, textul publicat de Ispirescu îl determină pe Fr. Panzer[52] să emită

[45] S. Fl. Marian, *Legendele Maicii Domnului*, p. 293.

[46] A. Fochi, *Miorița*, București, 1964, p. 223, 543.

[47] Cf. N. Cartojan, *Cărțile populare în literatura românească*, vol. II, București, 1938, p. 106 și M. Ruffini, *Origine italiena di un motivo folclorico romeno?*, în „Studia Universitatis Babeș-Bolyai", Series Philologia, Fasciculus I, 1965, p. 18—29.

[48] Cf. în acest sens comentariile asemănătoare ale lui V. Alecsandri la balada *Păunașul codrilor* din *Poezii populare ale românilor*, București, 1867, p. 25, ca și notele mitologizante din același volum, p. 16, 29.

[49] Vezi Th. D. Speranția, *Introducere în lit. pop. rom.*, București, 1904, p. 225.

[50] „Festschrift für Prof. E. Mogk", Halle, 1924.

[51] Lucrare în manuscris, datînd din 1958, depusă la Institutul de istorie și teorie literară,

[52] „Beiträge zur Geschichte der deutschen Sparche und Literatur", Bd. 45, 1921.

ipoteza că acest text ar fi o adaptare românească a mitului lui Siefgried adus în Transilvania de coloniştii şasi. Un an mai tîrziu, acelaşi text îi apare lui R.Huss[53] ca *mit solar get* contaminat pe timpul lui Constantin cel Mare cu legenda Sfîntului Ggheorghe. Ambii autori ignorau, evident, dezlegarea lămuritoare a problemei dată de către cercetători români ai faptului şi publicată cu decenii înainte[54] : textul incriminat era în fond o adaptare (a lui Ispirescu? a informatorului său Constantinescu?) după traducerea românească (*Aventurile lui Lideric primului conte de Flandra*, Bucureşti, 1857) a cărţii lui Alexandre Dumas (*Aventures de Lidérick* . . .), la rîndu-i prelucrare a vechii legende germanice[55].

★

Influenţa şcolii mitologice germane în folcloristica noastră nu a determinat totuşi numai rătăciri şi confuzii — deşi în cea mai mare măsură *acesta* i-a fost efectul imediat — ci şi, mai puţin direct, fenomene benefice. Ea a stimulat discuţiile în jurul creaţiei şi mentalităţii populare[56], favorizînd atît publicarea de material folcloric, cît şi apariţia unor studii de mitologie şi proză populară, mai mult sau mai puţin vulnerabile, dar preţioase ca ordonări de material, lipsite de enormităţi şi utilizînd cu măsură metoda comparativă. Printre acestea : *Mitologia daco-română*[57] a lui S. Fl. Marian, *Scrutări mitologice la romani*[58] a lui Densuşianu, cu trimiteri — în majoritate corecte — la credinţele şi practicile poporului român, *Semo Sancus şi Sîmbele*[59], în care Ar. Densuşianu demonstrează convingător, filologic şi mitologic, corespondenţa dintre Sîmbe, personaje fantastice din descîntecele româneşti şi Sancus, personificarea strălucirii cerului la romani, *Miturile lunare*[60] ale lui G. Dem. Teodorescu cu referinţe — fără pretenţia stabilirii unor filiaţii univoce — la credinţele romanilor, grecilor, egiptenilor, slavilor, scandinavilor, indienilor, peruvienilor, chinezilor etc., *Ielele* şi *Legenda Dochiei*[61] ale lui L. Şăineanu, studii meritorii de mitologie comparată, *Basmele românilor*[62] ale aceluiaşi şi, în sfîrşit, lucrările de mitologie populară românească publicate de T. Pamfile între 1911—1916[63]. Acestea vor fi de altfel şi ultimele mari lucrări, *de substanţă*, în materie.

---

[53] „Deutsches Vaterland-Österreichische Zeitschrift für Heimat und Volkskunde", 1922.

[54] A. Gorovei, *O problemă de folclor*, „Şezătoarea", X (1907).

[55] Ovidiu Papadima, *op. cit.*

[56] Vezi Th. Pamfile, *Studiile d-lui Th. D. Speranţia*, „Ion Creangă", vol. VIII (1915) şi polemica At. Marienescu — I. M. Moldovan, în „Albina", 1873, nr. 4, 1, 11, 13, C. Damianovici, *Din chipul cum judecăm şi culegem literatura populară*, „Viaţa Nouă", 1905, p. 83—89.

[57] „Albina carpaţilor", III (1879), 9—18 ; 31—49 ; 54—56 ; 86—89.

[58] „Familia", IV (1868).

[59] „Columna", 1882.

[60] „Convorbiri literare", 1889 ; p. 3—25 ; 110—140.

[61] Bucureşti, 1895.

[62] Lucrare laureată cu premiul — semnificativ pentru interesul arătat în epocă chestiunii mitologice — destinat de Academia Română celui mai bun „studiu asupra basmelor româneşti în comparaţiune cu legendele antice şi în legătură cu ale popoarelor învecinate şi ale tuturor popoarelor romanice".

[63] *Sfîrşitul lumii. După credinţele poporului român*, Bucureşti, 1911 ; *Povestea lumii de demult. După credinţele poporului român*, Bucureşti, 1913 ; *Diavolul învrăjbitor al lumii. După credinţele poporului român*, Bucureşti, 1914 ; *Cerul şi podoabele lui. După credinţele poporului român*, Bucureşti, 1915 ; *Mitologie românească I. Duşmani şi prieteni ai omului*, Bucureşti, 1916 ; *Mitologia românească II. Comorile*, Bucureşti, 1916 ; *Văzduhul după credinţele poporului român*, Bucureşti, 1916 şi postum : *Mitologie românească III. Pămîntul după credinţele poporului român*, Bucureşti, 1924.

Bilanțul global nu este desigur strălucit. Valoarea cercetării mitologice a fost în medie scăzută, chiar și în cazul optim rezultatele valabile fiind mai mult de ordinul depozitării de material și mai puțin de ordinul propozițiilor critico-istorice.

Neintervenind între timp succese compensatorii, acest bilanț își conservă, din păcate, actualitatea. Socotim de aceea — fie și cu riscul de a ne îndepărta aparent de problematica noastră — că o amplă cercetare de mitologie comparată pe baze ideologice și tehnice moderne care să definească conținutul și locul mitologiei românești în contextul universal, ar fi deosebit de utilă.

★

Încercarea de delimitare a prezenței culturale și a înrîuririi activității folcloristice a fraților Grimm în România trebuia în mod necesar să trateze difuziunea aspectelor de doctrină. Ea ar rămîne însă esențial incompletă dacă ar omite să ia în considerație *traducerile* din opera magistrală a celor doi frați : *Kinder-und Hausmärchen*. Ne propunem, în consecință, întreprinderea acestei imperioase operații într-un studiu ulterior.

LIVIU REBREANU, EMIL ŞI *PĂDUREA SPÎNZURAŢILOR* (II)

În numărul 4/1966 al „Revistei de istorie şi teorie literară", am publicat studiul „Liviu Rebreanu, Emil şi Pădurea spînzuraţilor", care se baza, în principal, pe unele documente inedite descoperite de mine la Biblioteca Academiei Republicii Socialiste România. Aşa cum am promis într-o notă la studiul mai sus numit, încredinţăm tiparului cîteva din aceste documente în integralitatea lor. Este vorba de un număr de scrisori ale fratelui scriitorului, Emil Rebreanu, şi de o schiţă a romanului Pădurea spînzuraţilor. *Sîntem încredinţaţi că, prin publicarea documentelor de mai jos, vor fi mai bine luminate unele dintre concluziile la care am ajuns în studiul nostru.*

Domniţă bună şi scumpă,

Aş vrea s-o văd îndată după prînz şi să-i citesc o scrisoare . . . Dacă nu o supăr, o să fiu acolo o s-o plictisesc. . .

Sărutări de mânuţe
Emil Rebreanu
iurist

[E o carte de vizită trimisă pe adresa :]

Domniţei Gingaşe :
Nelica Dănilă
Loco

B. A. R., c. inv. 118.186

Oşorhei, în 25 Aug. 1914

Scumpa mea Nelică,

Toată ziua mă gîndesc să-ţi scriu şi atît de greu mi-e să aleg cîteva cuvinte din chaosul acestor gînduri . . . şi să ţi-le trimit . . . Căci cui altcia aş putea să-mi desvălui sufletul decît Ţie? . . . Ţie şi numai Ţie . . . Iartă-mă că te tutuiesc, însă pe o prietină bună cum mi-ai fost Tu, n-aş puteă-o agrăi per Dta . . . Prea străină mi-ai părea atunci şi poate nici n-aş fi în stare să-ţi comunic ceea ce astfel îmi permit . . . Şi aicea e locul să notez, că te stimez mai mult ca pe întreaga lume de fete ce cunosc şi pe cari *nu* le tutuiesc. . .

Dar să ştii că m-am supărat pe Tine . . . Şi vei şti de ce . . . Adevărul să-l spun, totdeauna am fost indiferent de soartea scrisorilor ce trimiteam pe vremuri, acuma însă aşi vrea să ştiu dacă-mi primeşti epistolele? . . . Nu Te-aş fi necăjit cu ele, dacă nu-mi dădea

voie să-ţi scriu, dar trebuie să ştii că în pustiu nu scrie nimenea şi cu atît mai puţin eu . . . Repet, cu atît mai puţin eu, care-ţi aştept scrisoarea cum aştept dimineaţa şi cum îmi aştept scurgerea zilelor cîte trebuie să le trăiesc aici ...Nu din vanitate doresc şirurile Tale (căci spune-mi, la ce bine mi-ar folosi aceasta deşărtăciune acuma, cînd stau în gura morţii?) ci aşteptîndu-ţi scrisoarea : pe Tine te aştept ...Epistola Ta ar mai reînoi acele clipe sfinte, cînd mi-aş fi dat ce-aveam mai scump pe lume numai să te pot vedea şi . . . iară să te văd . . . Par-că te-aş zări din nou prin huceagurile grădinei dragi, cum te retragi să nu te observ îmbrăcată în costum mai desordonat ; frămîntata-mi fantezie te-ar vedea iar pe laiţa de subt tue şi te-ar adora la culme găsîndu-te subt neuitabilii patru brazi, de cari mă leagă cea mai gingaşă promisiune de care am fost în stare s-o rostesc cuiva . . . Şirurile Tale mi-ar reda — pe o clipă doar — toată viaţa trăită în Cătina, cu toate durerile şi bucuriile ei ... Şi acum ştii de ce-ţi aştept a Ta scrisoare? O, şi credă-mă Nelică adorată, nu lauri vreau să-mi cîştig cu primirea şirurilor Tale ! ...

*

Toată ziua împingem la tunuri şi atît de mult ne oboseşte ! Ba Luni am făcut prostia, că am ridicat un tun şi de-atunci mă dor braţele şi gîtul, mă doare peptul — şi inima din el... De-acum însă nu o să fac asemenea prostii şi o să fiu mai calm, ca nici inima să nu mă mai doară atît de des...

Duminecă i-am scris D-lui Protopop . . . iar azi i-am primit o corespondenţă, care m-a îmbucurat din cale-afară . . . Nu lauda ce mi s-a dat şi pe care n-o merit, ci alceva . . . nici eu nu ştiu ce . . . Poate ştireа, că nu-s uitat cu totul de aceia, pe cari veşnic o să-i am în inimă . . . Îi mulţămesc de şiruri, pe cari şi de-acuma înainte o să i le citesc cu aceea plăcere cu care am cetit-o cea de azi...

Mă mir însă mult că eşti atît de precaută şi atît de puţină încredere ai în mine ! ! . . . Dar . . . n-am zis nimica . . . Vei face ce voeşti şi-ţi vei asculta neconturbată de nimenea glasul rece al minţii tale înţelepte . . .

Ţi-aş mai scrie încă, dar . . . nu ştiu cum . . . nu pot . . . Nu mă lasă inima să-ţi scriu, cînd trebuie să Te cunosc altcum, decum Te-am cunoscut . . . Dealtcum amurgul îşi sloboade mantaua sa plumburie şi-mi rupe firul povestei ce-am vrut să-ţi spun . . . Ce-am vrut să-ţi spun şi . . . pe care — aşa văd — nu vreai s-o înţelegi. . .

O, dar absolut ştiu, că odată — poate prea tîrziu — vei înţelege pe acel „Don Juan", care veşnic te va stima şi pe care — vai ! — l-ai şters atît de timpuriu din şirul amintirilor Tale...

Multe sărutări de mănuţe :
Rebreanu

C. inv. 118178

Oşorhei, în 31 August 1914 st. n

Nelică scumpă,

Îţi scriu . . . nu desnădăjduitul de ieri, ci fericitul posesor a unei epistole demult aşteptată şi primită cu atîta bucurie . . . Îţi scriu . . . şi nu ştiu cum să încep şi nu ştiu cum să-ţi scriu. . .

Eram chiar la exerciţiile de seară cînd îmi dăduse ofiţerul scrisoarea ce mi-ai trimis. Am pus-o în buzunar necitită, căci era (. . .) şi atuncia trebuie să stăm drepţi ca lumina. . . Exerciţiile s-or terminat de-odată cu coborîrea amurgului — frumos, cum n-am mai văzut încă în anul ăsta. Am cetit scrisoarea scumpă şi atît de frumos scrisă, am cetit-o de-atîtea ori ! ! !

Amurgul ce se lăsa nu-mi mai părea întunecat și Nelica nu-mi mai părea altul arogantă . . .

M-am plimbat singur la lumina lunei pe niște cărări — noaptea neumblate de nimeni, dar atît de romantice ! — și Te-am chemat și Tu n-ai venit . . . Am sărutat scrisoarea mută și am plîns și iară am sărutat-o . . .

Îmi cade oarecum, că n-am espresiuni potrivite să-Ți pot comunica gîndurile și sentimentele ce mă stăpînesc uneori și cari în toată clipa îmi zboară spre Cătina. Și mi-e rușine să-ți mai scriu, cînd Dta ești în stare să-mi comunici în cîteva cuvinte potrivite vreerile și mulțămitele ce crezi că am dorit. Dar repet și acuma : nu mulțămiri am așteptat eu . . . ci scrisoarea Dtale, semnul de viață și. . . că nu focului îi scriu . . . Și eu pricep atît de bine tot ce-ai scris . . . și eu știu cîtă milă e amestecată în șirurile trimise . . . Dar nu mai vreau să zic nimic . . . Îți mulțămesc de scrisoare . . .

Epistola despre care credeam că s-a pierdut, zici că ai primit-o . . . Bănuiala mea a fost destul de justă, căci mergînd la scăldat am băgat-o într-o ladă de poștă, însă numai de jumătate căci colegii or trebuit să păsească după mine, iară din rînd — cum mergeam — n-am putut ieși . . . Am fost necăjit nespus de mult, însă acum mă bucură știrea că tot nu a ajuns în mîini străine . . .

Îmi pare trecută atîta vreme de cînd nu Te-am văzut ! ! ! Cîtă va trebui să mai treacă pîn'ce voiu întîlni iară chipul drag atît de drag ! ? ! Nu mă rog lui D-zeu acuma decît să scap „voinic și sănătos" din războiul ăsta . . .și să mai pot vedea odată băiata scumpă și dulce, care atît de puternic îmi stăpînește sufletul ! . . . S-o știu a mea pentru totdeauna . . . S-o simt lîngă mine într-un sat liniștit, unde mi s-ar scurge zilele încet, fără umbră de durere . . . pînă la întoarcerea la viața de veci. Cîte amintiri duioase aș fi în stare să așez pe hîrtie ducînd o viață mai liniștită . . . și cît de fără sfîrșit aș putea iubi băiata aceea ! ! . . .

Aceasta mi-e dorința și eu Ți-o spun Dtale, s-o știi, dă Parcele — aceste neîndurate țesetoare a sorții omenești — altcum mi-ar toarce firul norocului . . . și nu Te-oi mai putea vedea . . .

Așa departe . . . și totuș am fost supărat pe Dta. . . Așa-i că-s interesant ? Nădăjduiesc că nu-i aștepta să mă mai supăr, mai ales că ne desparte o distanță atît de mare . . . Așa-i că nu vei mai aștepta ? . . .Și Dta știi bine cîtă bucurie și cîte „clipe senine" îmi produc șirurile Dtale . . . și mai ales în starea în care mă aflu . . .

Apropos ! Mă simt necesitat a-ți comunica și un secret acum știut de tot orașul și poate de întreaga lume . . . mai ales că e vorba și de învățătorul din Cătina . . . Regimentele 21 (din care face parte și Pascu), apoi 22, 23 și 24, de honvezime e de știut că sînt în Galiția subt scutul regimentului nostru de artilerie . . . Regimentul 21-lea însă s-a purtat foarte ridicol pușcînd mai multe plutoane de soldați de-ai lor crezîndu-i dușmani . . . Cînd și-a văzut colonelul greșala ireparabilă, s-a pușcat momentan . . . Nu știu, dacă fratele Pascu a scăpat teafăr din „lupta aceea" . . . Se zice că tot în ziua aceea Muscalii or făcut puzderii și bateriile noastre . . .

Ofițerii despre cari amintisem Domnului Protopop în epistola din urmă, desigur nu se vor mai reîntoarce altul între noi . . . Poate or presimțit ei bieții că vor rămînea pe acolo . . . prin țări străine . . . Unui căpitan un șrapnel îi zdrobise capul pînă la necunoaștere, alții pierise în alt chip . . . O jale și o teamă ne cuprinse inimele tuturor . . . celor neatinși încă . . . Luna lui Septembre poate s-o mai petrecem aici, însă de războiu nici noi nu vom scăpa . . . O să vedem ce-o fi, însă pe mine mă frămîntă multe presimțiri neînțelese și atît de bine știute . . .

De nenumărate ori îi sărut mîinile Doamnei, salutări calde Domnului, iară Dtale îţi sărut cu drag mînuţa bolnavă, dacă nu s-ar fi vindecat de tot . . . şi pe cea sănătoasă, pentru că mi-or fost atît de dragi . . .

Emil

B.A.R. — c. inv. 118.179

Peste o oară plec la Viena — greu bolnav. —

Iartă-mă, că încă odată îţi mai adresez o corespondenţă — însoţită cu multe, multe salutări :

Emil Rebreanu
ofiţer în artilerie

31 Aug. 1915.

Adresa :
Stim. Dşoară :
Nelica Danilă
K a t o n a
Ungaria Kolozs megye
Absender :
Rebreanu Emil
2 comb. h. menetüteg
Tábori posta 63
Benini lovas csoport.
[E o carte poştală militară, „Feldpostkarte"]
B.A.R., c. inv. 118.185

Pădurea spînzuraţilor

[Un caiet de aprox. 100 pagini (un maculator, de fapt, cu foaia mai bună, care are la mijloc o serie de pagini (32) cu diverse însemnări despre *Pădurea spînzuraţilor.*]

Spînzurătoarea, în lumina făcliilor, e ca o cruce enormă, neagră, chinuitoare.

Pădurea spînzuraţilor	70
Catastrofa	50
Trădătorii	30
Ucigaşii	30
Dezertorul, Iţic Ştrul	30
Ura	45

Într-un capitol : discuţie despre moartea eroică şi moartea infamantă . . . Moartea-i moarte.

Clapca e apărătorul lui Virgil.

— Vorbeşte, omule . . . Spune o vorbă, că scapi . . . O minciună . . .

Cînd îi vorbeşte Clapca, se uită fără să vrea la gîtul lui Bologa şi se cutremură.

*

Cînd vine primăvara se înviorează cîmpul de bătaie.

Într-o zi se răspîndeşte ştirea că sectoarele din faţă au fost ocupate de trupe române.

La popotă ofiţerii vorbesc de dezertările soldaţilor români şi deodată toţi se uită la Bologa.

Virgil e chemat într-o zi să audieze trei prozonieri români să afle secrete, etc.

Dezertările încep. Într-o dimineaţă se pomeneşte că ordonanţa lui a fugit dincolo, împreună cu alţi cîţiva.

*

Virgil Bologa, sublt. artilerie [1], 24 ani, frumos, deştept, etc.

1. Pe frontul italian, în ziua cînd vine ordinul de plecare pe frontul românesc. Virgil roagă pe căpitanul croat Franasovici, cu care este prieten bun, singurul său prieten, să-l scape de oroarea de-a merge să lupte contra fraţilor. Are un frate în România, poate că e pe front, poate că vor fi faţă-n faţă . . . Căpitanul nu se poate expune ; e deocheat şi el. Virgil roagă pe colonel, un ungur furios. Îl ocăreşte. Trebuie să lupţi contra duşmanilor patriei . . .

2. Întîia zi pe frontul românesc. Privire spre România, pămîntul făgăduinţei. Singurătatea. Desnădejdea. Toamnă tîrzie. Luptele stagnează. Atîta i-e mîngîierea. Dar cînd vor începe, atunci ce va face ?

3. Traiul lui. Singur. Urmărit pretutindeni. E suspect. De întîrzie la masă, repede era să-l caute. Ordonanţa, un sîrb prost dar suflet bun. De vorbă.

4. Familia lui. Tinereţea lui. Examenele pe front. Ajutoarele trimise acasă. Visurile.

5. Crăciunul acasă. Tristeţea lui. Gîndurile de scăpare. Mamă, mamă, nu mai pot . . . Încurajarea . . . Ar vrea să plece. Urmărit.

6. Pe front. Mai abătut. Groaza. Trimite soldatul pe-acasă. Gîndul de fugă.

7. Primăvara vine.

*

Simţea că de gîndurile acestea va atîrna toată viaţa lui ; că a sosit momentul, acesta-i, care-i va tăia viaţa în două ca un cuţit.

*

Ochii lui ascuţiţi îl înţepau ca nişte ace.

*

De un ceas de răbdare depinde viitorul ; o clipă de speranţă sau de hotărîre pecetluieşte viaţa.

*

Vru să vorbească dar glasul lui se frînse.

*

Călăul e soldat român, care-i şopteşte blînd :
— Curaj, dle locotenent . . . Acu se sfîrşeşte . . .

*

Alerga cu limba scoasă ca un cîine ce se ţine după o căţea.

*

Bologa umbla de ici-colo prin odae, cu paşi grăbiţi, nervoşi ; umbra lui sălta pe pereţii albi, cînd sgîrcită, cînd întinsă şi se frînge pe tavan.

*

Îi venea să plîngă, dar lacrămile nu-i veneau. Inima lui ardea şi-i seca lacrămile precum o piatră fierbinte usucă apa.

Închise ochii pe jumătate şi sufletul lui se pierdu într-o semi-inconştienţă, într-o prăpastie neagră dintre somn şi deşteptare în care sălăşluesc umbrele trecutului. Precum umbrele trec pe un perete alb cînd pătrunde o rază de soare în odaia întunecoasă astfel în defilare amintirile şi vedeniile. Şi toate erau dominate de o imagine teribilă : ştreangul.

[1] Iniţial, fusese scris : „infanterie", însă a fost şters şi adăugat de Rebreanu „artilerie".

*

Dar deodată fața lui se crispă, buzele tremurară. Cu hohote scurte și seci, căzu la picioarele . . .

Se simțea ușurat ca și cînd ceva foarte puternic i-ar fi luat o povară de pe suflet, ca și cînd ceva ușor ar fi atins cu degetele rănile conștiinței sale vindecîndu-le ; inima-i era aprinsă.

*

Pădurea spînzuraților

Partea întîi. — Datoria

Virgil Bologa, student în filozofie, locotenent de artilerie.

ceh Otto Clapca, căpitan — naționalist furios, dar ascuns, laș — izbucnire la sfîrșit.

Ion — ordonanța lui Bologa — fatalist.

Doctorul Meyer, sceptic — german.

ovrei Gross, sublocotenent, inginer. — socialist fanatic.

Varga — un războinic aprins.

rutean Cervenco — un pacifist umanitar.

*

Bologa *urăște* pe dușmanii țării și de-aceea își face datoria, deși măcelul îl îngrozește.

*

Dragostea de viață pătimașă.

Alexandru Pelagiașu — notar Monor.

Pădurea spînzuraților.

Partea a doua. — Datoria dincolo de hotare — Dragostea de neam — Naționalismul.

*

Ura lui moare și în locul ei naște iubirea pentru cei de un sînge cu dînsul.

Ura lui a fost ura contra războiului pe care el o deformase în ura dușmanului.

Ce-i dușmanul? Nu există dușman. Există numai omul, același, chinuit, alergător după fericirea care nu există.

*

Aici nu există ura, ci numai frica cea mare care se transformă uneori în groază nebună. Numai groaza e sanguină, bestială. Ura e nobilă. Frica e brutală.

Urletul surd al mortierelor, ca un hămăit răgușit de lup flămînd de carne.

Ghiarele războiului, însîngerate și nemiloase, răscoleau măruntaiele pămîntului de atîtea luni.

Din război nu se întorceau decît oamenii crestați cu cruci roșii de răni.

De pe front soseau înapoi trupuri zdrențuite de oameni, ca niște gunoaie netrebnice.

Trecutul se furișa [2] în sufletul lui ca o rază de soare într-o odaie de bolnav.

O sinfomie de milă îi frămînta [3] inima :

— Omul ! . . . Omul ! . . . Omul ! . . . își zicea.

*

Partea a treia. — Iubirea pentru toți oamenii. Iubirea lui cuprinde pe tot ce e om în lume.

*

Pădurea spînzuraților.

Partea a patra — Iubirea morții

---

[2] Înaintea acestui cuvînt este scris altul, — „apropia" — care este șters de autor.

[3] În loc de „frămînta" era scris „tremura", dar autorul a șters pe acesta din urmă.

Nu-i bună alcătuirea aceasta care ucide pe om mai rău ca însăşi natura, care pune civilizaţia în slujba măcelului omenesc.

Bătălia e ca un dans năpraznic.

Somnul ! Dar moartea e mai rea ca somnul ?

Sîntem ca nişte porci porniţi spre zalhana.

Nu poţi tăgădui ceva în noi care ne face semne, din care aflăm ce o să fie?

Aş, presimţirea e negura creerilor, un abur greu în clădirea clară a lumii ?

Ce folos să vrei să ştii, cînd totuş se va întîmpla ceea ce trebuie să se întîmple ?

Aici nici n-ai vreme să te pregăteşti de moarte, căci moartea te fură fără să iai seama.

Îmbrăţişeri care trăesc cîteva minute.

Azi lumea e prea îndulgentă !

Indulgenţa în sine totuşi e frumoasă.

Aşteptarea, neactivitatea . . . otrava asta te prăpădeşte mai repede ca setea, chiar ca glontele.

Ce facem noi oare decît îndeplinim partea de muncă ce ni se cuvine în apărarea ţării ?

Viaţa e scurtă. Nu ţi-o mai îngreuia de bună voe. Nu o tulbura însuţi.

Ce să mai plîngem după mame şi neveste, cînd ele plîng deajuns pentru noi ?

Poate că el vede ce nu vedem noi . . . poate că într-însul se petrece ceva ce noi[4] *nu simţim în noi înşine . . .*

*

Vrei să faci ceva şi eşti nehotărît ? Porneşte-o brusc, fără întrebări multe. Nu căuta întîi cuvintele care să-ţi spună că e bine, ci opreşte-ţi calea fără şovăire. Vrei să dormi ? Închide ochii. Întîi unu, pe urmă ceelaltă. Altfel ţi-e frig. Dacă nu-ţi lucesc ochii, nu-ţi tihneşte mîncarea.

Frica de moarte nici nu mai exista. Cine a avut-o, s-a desobişnuit demult.

Frica e o vorbă azi la noi.

Indiferent ce are omul în cap sau în inimă. Fapta lui interesează.

Aş, ce boală ? Cum încep bubuiturile, şi trece.

Ce-ar fi dacă într-o clipă am porni cu toţii acasă, şi *duşmanul şi noi* ? Cu toţii ! Poporul ar simţi ?

Niciodată poporul nu vrea război. Numai conducători (sic !) vor, fiindcă ei stau acasă şi trimit la moarte numai poporul.

Au numai gînduri folositoare. Crezul e[5] pentru ei ceea ce e nasul pentru un cîine. (*Cîinii miroase în loc să cugete.*)

Ce vreţi voi ? Luptă, fără să ştiţi cum şi ce.

Adevărul e oare un lucru de care să te sperii ?

În aer[6] sînt lucruri care-şi aşteaptă vremea *şi apoi pătrund în toate casele, fie ferestrele deschise, fie închise* şi se strecoară în sufletele oamenilor.

Trebuie să ne desbrăcăm de toate zdrenţele, căci numai goi şi fără vanitate ne vom putea furişa pînă dincolo.

Ori vrei, ori nu vrei, eşti tu însuţi.

Sufletul veghează cînd te pierzi în marea desperării.

Iea seama ! Nu vezi cum îmi tremură inima şi aproape mi-e frică să mai vorbesc ?

— Sînt ca un copil pe un drum necunoscut.

— *Copii (sic !) merg fără şovăire pe căi unde cei mari se împiedecă şi şovăe.*

*

[4] Înaintea acestui cuvînt, se află prepoziţia „în", ştearsă de însuşi Liviu Rebreanu.

[5] Înainte e scris cuvîntul „lor", şters de autor.

[6] În loc de „aer" era scris „văzduh", şters în mss. de autor.

Bologa şi Cehul vorbesc de execuţia cehului, la care au asistat. Bologa a fost în consiliul de război şi spune cum cehul a tăcut mereu, numai cînt preşedintele a rostit vorba „trădător", ţ-au lucit îngrozitor ochii şi a repetat cuvîntul cu o mulţumire teribilă, ca şi cînd i-ar fi zis „erou".

— Vezi ce puţină deosebire e între erou şi trădător ! Poate că chiar acelaşi lucru . . . Atîrnă după cum văd[7] ochii sufletului, după perspectiva inimii.

*

— Ochii lui erau fierbinţi şi străluceau straniu din adîncime.

*

— De ce nu putem oare să eliminăm din suflet tot ce nu ne place ?

— Fiindcă sufletul nostru e cuprins şi cîrmuit de altceva, mai înalt.

Noi înşine ne făurim destinul.

Cumplită e puterea unui cuvînt şi a gîndurilor. Ele călăuzesc spre bine sau spre rău pe individ şi popoare întregi.

X *Dacă am găsit sîmburele vieţii,* gîndirea ne deschide aevea fiinţa, ca drumurile şi canalurile într-o ţară bogată.

R *Am fi morţi, dacă n-am cugeta şi multe milioane* de suflete sînt moarte fiindcă nimeni nu le-a obişnuit să cugete sau n-au curajul să cugete.

— Ce cere patria, trebuie să facem !

— Da, căci patria nu-ţi cere să faci decît bine.

Pe rînd, unul cîte unul, păşim în faţa morţii.

A muri nu-i aşa de rău. Dar cine sîntem şi ce am fost *şi ce vom fi* ?

Numai prezentul are putere.

Încă nu fusese pe front şi trăia într-o adevărată groază că războiul se va sfîrşi înainte să-i fi venit lui rîndul.

Zîmbetul lui era o stafie de zîmbet care înfricoşă pe toţi.

Raiul şi iadul sînt în sufletul omului. Ingerii şi diavolii rătăcesc pe pămînt, ademenind cu iubirea şi cu forţa lor, probleme veşnic nedeslegate prin în mişcare nevăzute secolele.

— *Trecutul e tot atît de misterios* ca prezentul şi viitorul.

— Pulberea cîmpurilor de luptă se înalţă pînă la marginile văzduhului apăsînd ca un munte pe creerii omenirii, încît minţile nu mai funcţionau.

*

În tranşee mirosul era atît de greu încît îşi închipuia că, în văzduh desigur că se ridica un zid de duhoare ce urmează în zig-zag linia frontului.

*

— Clipi zîmbind din genele-i încărcate de praf. Din tranşee respiră o suflare de ghiaţă.

Casele asudau igrasie.

Oamenii îşi trezeau moartea în faţă.

E faţa uriaşă a morţii care pluteşte peste cîmpurile de pilnii de obuze.

Groaznică frica de moarte, cînd ţi-e dragă viaţa.

Vremea alerga sub tălpile ghetelor sale.

Razele de lumină îl izbiră drept în inimă. Mai departe ca cele mai depărtate stele.

E gata fierul care-ţi va străpunge inima. Nici speranţa şi nici Dumnezeu nu potolese groaza morţii.

Ştiu că-i nebuie şi crimă tot ce facem şi totuş nu şovăim . . .

Ştii ce-i moartea ? O vorbă care trece.

Singur nu merge nimeni bucuros. Unii însă trebuie să meargă.

Înainte, este scris „vede suf" ; autorul însă a şters.

Fapta e totdeauna o lovitură în beznă.

Cel ce stărue pînă la pămînt — biciueşte stelele.

Erou sau laş — e vreo deosebire? *Sîntem nişte ceasornice hodorogite cu minutarele stricate.*

*

La început Apostol Bologa e fanaticul războiului nitzschean înflăcărat :

— Lumea, universul întreg e un veşnic război . . . Sorii se atrag şi se resping, se ciocnesc, se luptă etern . . . În univers cît de dese sînt cataclismele? Materia anorganică se luptă întruna : apa sapă piatra, stînca schimbă cursul rîului, marea spală ţărmii, etc.Toate regnurile vii se luptă permanent cu materia anorganică. Plantele o transformă în materie organică, o ucid. Animalele se războesc cu plantele. Animalele însuşi toate se luptă între ele, se mănîncă una pe alta. Numai omul să facă excepţie? Sfîrşitul războiului ar fi sfîrşitul civilizaţiei.

— Şi dacă se sfarmă o civilizaţie, nu-i nici o pagubă. Din ruinele ei răsare alta, mai strălucitoare. Progresul nu e evolutiv, e revolutiv.

— *Mintea omului nu progresează. În ea se află toate civilizaţiile trecute şi viitoare şi toate se aseamănă. Deaceea nu-i nimic nou sub soare.*

— Dzeu e omul, precum diavolul e tot omul. Sufletul omului e raiul şi iadul. Depinde de om pe care-l alege.

La sfîrşit Apostol găseşte echilibrul sufletesc în [fraza e întreruptă brusc]

Socialistul

Un vers de Goethe e mai preţios ca o bătălie cîştigată.

Arhiva Liviu Rebreanu—B.A.R

I. Mss. 2 b.

Sta ncu Ilin

ADRIAN MARINO, *Viața lui Alexandru Macedonski*, București, E.P.L., 1966

Cercetînd fișierele bibliotecilor constatăm că cei care s-au ocupat de Alexandru Macedonski, poet ignorat uneori cu bună știință de contemporani, au fost și ei relativ puțini.

Titu Maiorescu, în *Poeți și critici*, la 1866, consideră că „*Poeziile* lui Eminescu, *Pastelurile* și *Ostașii* lui Alecsandri vor curăți de la sine atmosfera estetică viciată de Macedonski, Aricescu și Aron Densușianu . . .”[1].

Eugen Lovinescu, la rîndul său, nu-i acordă nici un loc în *Istoria literaturii române contemporane*, dar revine asupra acestui lucru în *Critice*, dovedind puțină înțelegere pentru poezia lui Macedonski, în schimb, „. . . viața lui atît de ofensatoare — consideră Lovinescu — va deveni mult mai emoționantă decît opera”[2].

Șerban Cioculescu ne relevă un fapt demn de tot interesul referitor la soarta postumă a operei lui Macedonski. Aflăm astfel că, puțin timp înainte de a muri, Ovid Densusianu, în cadrul unui curs despre *Evoluția estetică a limbii române*, s-a preocupat și de Al. Macedonski și cu această ocazie și-a atras nenumărate critici, poetul nefiind socotit vrednic de o asemenea atenție[3].

În anul 1935, Eugen Pohonțu scrie un studiu cu caracter monografic: *Alexandru Alex. Macedonski*. Adevăratul inițiator al studiilor despre poet este Tudor Vianu, discipol al său într-un anume moment și care din anul 1939 inaugurează excelenta ediție critică, care cuprinde și cunoscutul său studiu introductiv. G. Călinescu îi consacră un capitol în a sa *Istorie a literaturii române* . . . , iar cîțiva ani mai tîrziu, în 1944, Vladimir Streinu va trata despre poet în *Istoria literaturii române moderne*. Acestea sînt studiile fundamentale despre Alexandru Macedonski. Pînă nu demult, poetul era considerat de unii critici ca exponent al unei poezii decadente, iar numele său era prohibit. Se încetățenise opinia că poeziile sale din tinerețe sînt bune, iar unele din epoca maturității, proaste. Este semnificativ faptul că prima ediție, care cuprinde o reeditare selectivă, a apărut de-abia în anul 1955, sub îngrijirea lui Mihu Dragomir, urmată la scurt timp de o a doua, sub auspiciile lui Mircea Zaciu. Dar ambii editori n-au reușit să facă decît o selecție puțin inspirată din opera lui Macedonski, iar studiile introductive nu aduc o contribuție cît de cît însemnată la cunoașterea poetului. Aceasta a fost situația pînă la apariția cărții lui Adrian Marino, care se înscrie pe linia unui remarcabil succes.

Scriind despre Al. Macedonski, Pompiliu Constantinescu observa că „. . . s-ar putea face o biografie amplă, documentată și de analiză spectrală și o monografie de strictă istorie și critică literară, care să încadreze, fiecare separat, omul și opera și ascendența și descendența ei”[4]. Este ceea ce și-a propus Adrian Marino și a izbutit în privința biografiei, iar un volum de exegeză a operei poetice ne este promis pentru viitor.

---

[1] Titu Maiorescu, *Critice*, 1866—1907. Ediție completă, București, 1908, vol. III, p. 62.

[2] Eugen Lovinescu, *Critice*, ediție definitivă, București, 1925—1929, vol. VI, p. 115.

[3] Șerban Cioculescu, *Către un nou destin al operei lui Macedonski* în *Revista Fundațiilor*, nr. 5 (1 mai 1939), p. 399—414.

[4] Pompiliu Constantinescu, *Locul lui Alexandru Macedonski*, în „Luceafărul”, nr. 16 din 16 aprilie 1966.

REV. IST. TEORIE LIT., T. 16, NR. 2, P. 315—321, BUCUREȘTI, 1967.

Preocupările lui Adrian Marino pentru Alexandru Macedonski sînt mai vechi. El a publicat în „Revista Fundațiilor" nenumărate articole și în special documente despre poet și familia sa, încît astăzi se găsește adeseori în situația de a se autocita. Ceea ce impresionează este extraordinara informație, autorul citînd circa 2 000 de surse bibliografice. Mai mult decît atît, Adrian Marino a interogat pe Ana Macedonski, soția poetului, și tendința sa de a ști totul este remarcabilă. Informațiile obținute astfel pe cale orală au fost și ele fructificate în acea coloratură inefabilă pe care autorul a știut s-o dea portretului lui Macedonski. Dar trebuie să arătăm, dar nu ca o carență, că documentația, deși completă, nu relevă fapte deosebite de cele ce se cunoșteau deja despre poet. Adrian Marino a întreprins o sinteză laborioasă și erudită a unui vast material faptic cunoscut.

Scriind *Viața lui Alexandru Macedonski*, autorul și-a propus să atingă două obiective : să reconstituie documentar biografia poetului și s-o evoce în sens moral printr-un eseu de interpretare biografică. Portretul său nu se vrea nici „balzacian", nici „sainte-beuveian", ci este rezultatul unei viziuni și tehnici proprii. El se ferește de „romanțare" și arată că toate afirmațiile sale se bazează pe document. Determinat de complexitatea sufletului lui Macedonski, de contradicțiile sale violente, Adrian Marino își dă seama că nu-l poate încadra într-o formulă. „O biografie de tip clasic, scrie el, care să ilustreze o singură trăsătură fundamentală, este în cazul său cu neputință" (p. 280).

Biografia de care ne ocupăm cuprinde 14 capitole, bine gîndite și pe deplin justificate. Criteriul care îi stă la temelie este cel cronologic. Autorul discută cu competență ascendența poetului și ajunge la concluzia originii ei balcanice. Evocîndu-i copilăria și anii de studiu, A. Marino izbutește să facă admirabile portrete părinților lui Macedonski și în special generalului, explicînd ereditatea vulcanică moștenită de poet. Capitolele sînt astfel alcătuite încît îmbrățișează, cu plenitudine și într-un chip elevat, existența curioasă a lui Macedonski : urît de contemporani și adulat de discipoli, cărora le-a fost un prieten înflăcărat și generos. Ne vom opri la două capitole care ne-au atras în chip deosebit atenția. Primul este intitulat *Macedonski și burghezia*. În cadrul acestui capitol, A. Marino înfățișează tribulațiile politice ale poetului, care părea a fi îmbrățișat, pe rînd, cauza liberalilor, dar și a conservatorilor, ca atunci cînd scoate „Liga conservatoare". El este și antimonarhic, desigur din convingere, dar și din spirit de frondă, sau, poate, din convingerea pe care o avea că dușmanii politici îi otrăviseră tatăl[5]. Cît despre ideea sa de a fonda un partid socialist-național, ea n-a fost serioasă și a fost luată în derîdere chiar de socialiștii autentici. Adrian Marino, ferindu-se de un „creion final", ca asupra cititorului să nu lucreze „un număr de formule comode" (p.6), preferînd uneori ca documentul să vorbească de la sine, poate lăsa totuși impresia cititorului că poetul ar fi îmbrățișat aceste cauze. Apropierea de unul sau de altul din aceste partide, în măsura în care s-a produs, i-a fost dictată poetului de anumite rațiuni practice, căci se visa în diferite posturi de conducere și era avid după glorie. A și fost, de altfel, dar fără succes, prefect la Bolgrad.

Facilitatea cu care a îmbrățișat o cauză sau alta, ușurința cu care trecea de la o idee la antipodul ei, modul violent de a răspunde la anumite atacuri, trebuie să-i fi speriat pe contemporani, pe drept cuvînt, căci îl considerau imoral. La Macedonski nu se poate vorbi de un crez politic limpede. El a fost un inadaptabil și un răzvrătit social de tipul lui Byron. Iar antiburghezismul său se manifestă mai degrabă de pe poziția unui aristocrat decăzut și nu de pe una apropiată socialiștilor. Ceea ce este definitoriu pentru Macedonski în acest sens e visul său de a trăi „O vreme de dreptate, de muncă, de frăție" (p. 332), și care pare izvorît din idealul generației de la 1848, pe care poetul o stima. În cuprinsul biografiei, Macedonski apare sub toate ipostazele și sînt pline de delicii paginile care-

[5] Cf. Tudor Vianu, *Alexandru Macedonski* în *Studii de literatură română*, Editura didactică și pedagogică, București, 1965, p. 364.

evocă împărțind cu dezinvoltură entuziaștilor din cenaclu false pietre prețioase de sidef artificial, inventat de fiul său Nikita, sau plimbîndu-se cu bastonul, pretins dar al poeților francezi, pe care scria „mareșal al poeziei".

Dar capitolul cel mai original al biografiei și care realizează pe deplin portretul moral al poetului este *Vis și realitate*. Aici Macedonski apare ca velocipedist, pictor și totodată inventator, dar practicînd uneori și un fel de „cerșetorie deghizată", la care îl împinge o viață plină de privațiuni. Adrian Marino face bine că nu ascunde decăderea poetului. El disecă cu finețe psihologia eroului său și, descriind visurile financiare ale poetului, care-și dorea castele fanteziste, remarcă : „...nimic nu este mai străin de psihologia lui Macedonski decît mentalitatea capitalistă, de acumulare rece sau încruntată" (p.406).

Întrevăzută cu pătrundere de Marino, contradicția fundamentală a vieții lui Alexandru Macedonski a fost cu adevărat aceea dintre vis și realitate. Acest capitol, mai presus de orice, impune cititorului o existență dacă nu tragică, fiindcă Macedonski a cunoscut și satisfacții superioare, dar în orice caz cenușie și mohorîtă a unui om care a rămas strivit sub idealurile sale.

Fără a diminua valoarea cărții lui Marino, trebuie să arătăm că subiectul, prin spectaculozitatea sa, i-a venit în întîmpinare, ușurîndu-i sarcina. O viață a studiosului Garabet Ibrăileanu, de pildă, prin însăși natura ei, a oferit biografului său, Savin Bratu, mai puține elemente de surpriză.

La A. Marino, Alexandru Macedonski se transformă într-un personaj de roman, pentru care autorul pledează și demonstrează.

Într-adevăr, remarcabilul portret realizat de A. Marino nu este nici „balzacian", nici „sainte-beuveian" și nici „romanțat". Dar este locul aici să spunem că prin întreaga ei concepție această biografie, în chip nemărturisit, datorează ceva concepției lui G. Călinescu, autor al *Vieții* și *Operei* lui M. Eminescu.

Citatele sînt folosite cu inteligență și finețe, dar uneori numărul lor prea mare copleșește și produce senzația de sațietate.

Monografia lui Marino este elogiul adus unui mare poet, care dîndu-și seama de propria sa valoare și-a intuit viitorul literar scriind :

„Dar cînd patru generații peste moartea mea vor trece,
Cînd voi fi de-un veac aproape oase și cenușă rece
Va suna și pentru mine al dreptății ceas deplin,
Și-al meu nume, printre veacuri, înălțîndu-se senin
Va-nfiera ca o stigmată neghiobia dușmănească
Cît vor fi în lume inimi și o limbă românească"

(*Epigraf*)

Cele patru generații nu s-au perindat încă de la moartea lui Macedonski, dar o reeditare într-o ediție critică se impune ca necesară și imperioasă.

Petre Costinescu

ADAM SCHAFF, *Introducere în semantică*

Semantica, știință de interferență a lingvisticii cu logica și psihologia, constituită de cîteva decenii ca disciplină filozofică, interesează în egală măsură pe cei ce au drept unic obiect de cercetare manifestările limbii, ca și pe cei pentru care studiul lingvisticii reprezintă numai un auxiliar în luminarea propriului lor domeniu. Cartea filozofului polonez Adam

Schaff oferă o lectură fructuoasă nu numai filozofilor și lingviștilor ci, prin sugestiile pe care cititorul atent le poate desprinde din discutarea problemelor limbajului, și oricărui istoric sau critic literar.

Întîia grijă a cercetătorului este, desigur, definirea obiectului de studiu și stabilirea cîmpului de investigație. Tînăra disciplină a semanticii nu beneficiază încă de cunoașterea de sine care să-i permită neta trasare a propriilor granițe, domeniul disputîndu-se încă între lingviști, psihologi și filozofi, care înțeleg încă fiecare altceva cînd vorbesc de semantică. De aici nevoia autorului de a cerceta pe rînd, în capitole separate, accepțiile termenului la diverși specialiști, toate corecte parțial și după cum se vede aproape imposibil de corelat într-o sinteză definitorie. Cînd Michel Bréal introducea termenul în literatură în *Essai de sémantique. Science des significations*, îl echivala cu „variație a semnificațiilor expresiilor", definiție transformată de tot atîtea ori cîți lingviști s-au ocupat de problemă. Aceștia nu introduc în definiție, bineînțeles, decît problemele limbii comune și uzuale, limbajul specializat, ca și problemele limbajului figurat, rămînînd deschise specialiștilor din domeniile particulare ale științei și artei. Unele dintre discuțiile de strictă specialitate lingvistică sau logică sînt foarte interesante și pentru cei preocupați mai ales de sarcinile specifice ale limbajului și de mecanismul de funcționare a regulilor generale în sectorul particular al literaturii.

După lingvistul Doroszewski, de exemplu, istoria semnificațiilor cuvintelor echivalează cu mărirea „toleranței" dintre semn și desemnat, schimbarea semnificațiilor fiind generată de conflictul dintre caracterul general al semnului și necesitatea de a satisface toate actualizările lui concrete. Este introdusă în discuție cu această noțiunea, de extremă importanță pentru scriitor, a valorii actualizate a cuvîntului, actualizare realizată prin context sau prin alte mijloace speciale, și a raportului ei cu semnificația generală a semnului. Cum caracterul general se păstrează pentru majoritatea semnelor verbale utilizate, căci altfel înțelegerea n-ar mai fi posibilă, și cum actualizarea în literatură cere adesea concrețe, pe care semnul comun n-o poate satisface, apare necesitatea plasticizării prin combinare de semne abstracte care dau, în ansamblul lor, o imagine concretă. Geneza figurilor de stil nu e străină astfel de o carență a limbajului comun, pe care o depășește creînd formațiuni individuale din elementele cele mai generale. Marr, ale cărui erori nu este cazul să le rediscutăm aici, avea însă dreptate susținînd dezvoltarea limbajului de la concret la abstract, de la caracterul imagistic la cel noțional. Literatura readuce limbajul în domeniul concretului, evoluția parcurgînd spirala dialectică, unicatul imaginii alcătuindu-se din abstracțiunile semnelor.

Semantica logică, apărută spre sfîrșitul secolului al XIX-lea din nevoia de a depăși deficiențele fundării logice a aritmeticii, oferă unui ochi atent o teorie formalizată a metaforei. Bertrand Russell, dezvăluind paradoxul logic despre clasa claselor care nu sînt propriul lor element (de tipul „Nimeni nu va afirma despre clasa oamenilor că e om"), indica posibilitatea de a construi contradicții pe baza teoriei deducției, ceea ce ar echivala cu anihilarea ei; sau necesitatea de a renunța la principiul terțiului exclus și al contradicției, deci la sistemul de logică formală cunoscut nouă. O a treia posibilitate nu era decît corijarea modului de exprimare și găsirea unei posibilități de expresie care să excludă existența paradoxului. Din acest moment atenția logicienilor se îndreaptă spre limbă nu numai ca instrument, ci și ca obiect de investigație. Russell este inițiatorul teoriei tipurilor, pornind de la premisa că limba nu e atît de universală încît să poată emite enunțuri despre toate elementele unei mulțimi, dacă ansamblul mulțimii nu a fost în prealabil precis delimitat. Prin teoria tipurilor se descompune marea mulțime a unei clase în mulțimi mai mici, ale căror elemente pot fi însumate în totalitate. Sub raport tehnic, teoria tipurilor precizează toate valorile admisibile logic ale lui X din φX; de exemplu, în afirmația: „Dacă X e om, X e muritor", pentru X este admisibilă valoarea „Socrate", dar inadmisibilă valoarea „legea contradicției".

Nu e greu de observat însă că această logică nu se aplică întocmai domeniului figurilor de stil. Metafora este tocmai substituirea lui X cu expresii care nu aparțin clasei lui X,

subsumîndu-se altei sfere de noţiuni. Din punct de vedere logic formal, metafora reprezintă o contradicţie sau un paradox. Maiorescu înţelesese aceasta şi nu i se poate imputa judecarea metaforei după cerinţele logicii cînd învinuieşte poeţii de la 1867 de inadecvare stilistică, el restrînge numai numărul claselor din care se pot culege echivalenţele nelogice ale lui X, după criterii de gust personal. Drept este că în acest domeniu al substituirii după alte legi decît ale gîndirii logice nu se pot crea scheme şi da directive. Se poate cel mult cerceta din ce sfere alege poetul cu predilecţie elementele de interferenţă cu clasa X. Aşa proceda G. Călinescu în cercetarea universului poeziei fiecărui autor.

Pasul care desparte situarea în centrul preocupărilor filozofice a limbajului de considerarea acestuia drept unicul şi exclusivul obiect demn de interes, a fost făcut şi nu ne e greu să recunoaştem în atitudinea generalizantă a filozofilor vechiul formalism al esteticienilor. Oprindu-se asupra unor categorii ale semanticii, Schaff dezbate procesul înţelegerii dintre oameni sub aspectul filozofic atingînd, cum era firesc, problema comunicării. Reţinem împărţirea lui Urban în behavioural communication, „acte care comunică un anumit comportament sau o stare afectivă" şi intelligible communication, „acte care comunică o cunoaştere sau o stare a raţiunii". Împărţirea se bazează pe vechea distincţie a psihologiei între raţional şi afectiv, didacticismul fiindu-i scuzat în acest caz de existenţa unor mijloace de comunicare specifice fiecărui sector. Muzica, de exemplu, realizează comunicarea „contagioasă", „excitabilă", transmiţînd stările afective ale unui individ asupra altora prin procedee care nu necesită traducerea lor în limbajul logic, noţional, traducere de altfel practic imposibilă, cele două sfere, afectivă şi intelectuală, interferînd reciproc, dar nesuprapunîndu-se în totalitate. Trăirile afective şi cele intelectuale stîrnite de opera de artă nu pot fi aşadar identificate, deosebirile păstrîndu-se chiar în modul de comunicare şi de provocare a lor. Poezia suprarealistă urmăreşte comunicarea cu planul afectiv, izvorînd exclusiv din trăire specifică; a-i aplica cerinţele logicii formale e inadecvat, înseamnă a o judeca în conformitate cu exigenţe care îi sînt străine. Nu trebuie încercată descifrarea unei construcţii raţionale acolo unde cuvîntul nu vrea să comunice decît geneza unei stări afective care uneori se transmite cu putere învăluind pe cel ce recepţionează în „atmosfera" specifică degajată de fiecare bucată realizată. Desigur, arta suprarealistă reprezintă despărţirea extremă, aproape inumană, între logic şi afectiv, dar nu e mai puţin adevărat că ierarhiile de valoare şi cerinţele trebuie să se formuleze ţinînd seama de conţinutul său particular şi de funcţiunea cu totul neobişnuită îndeplinită aici de limbaj, funcţiune care îl apropie de mijloacele muzicale, diminuînd valoarea sa noţională. Pe de altă parte, ansamblul organic unitar care este fiinţa omenească nu poate crea şi recepţiona pe planuri strict delimitate operă de artă. Raţionalul interferează afectivul, desigur, şi ansamblul imagistic perceput de facultăţile intelectuale stîrneşte ecouri în sfera sentimentală, ecouri propagate dincolo de limitele de interferenţă, de unde traducerea în noţiunile iremediabil limitate nu se mai poate face. Nu trebuie uitat faptul că în procesul comunicării înţelesul unei expresii variază în funcţie de cadrul cărei limbi, de cadrul cărui „univers du discours" este cuprinsă expresia respectivă. Ceea ce numim „univers du discours" nu e numai un sistem de cunoştinţe variabil, la care raportăm un anume enunţ, ci şi un variabil sistem individual de experienţă acumulată, care creează un context de înţelegere variabilă. Apare astfel, din însăşi natura limbajului, explicaţia receptării individuale a operei de artă bazată exclusiv pe limbă. Simbolul literar sugerează legătura dintre două nivele ale acestui univers, diferite prin conţinutul lor particular la transmiţător şi la receptor. Nu vom împinge acest relativism la extrem şi vom recunoaşte elemente esenţiale comune între nivele diferiţilor indivizi, generate de esenţa umană comună, de experienţa socială comună etc., căci altfel am nega practic însăşi posibilitatea comunicării.

Adam Schaff rezolvă, în spirit marxist, problema funcţiei comunicative a limbii, nu fără a cerceta în amănunţime diferitele teorii asupra semnificaţiei, insistînd mai ales asupra

teoriei husserliene a actului intenţional şi a raportului lui cu semnificaţia. Cercetarea limbajului, dovedeşte această carte, contribuie esenţial la lămurirea unor probleme capitale ale logicii, lingvisticii şi filozofiei şi, implicit, am încercat să arătăm, şi ale literaturii.

Roxana Bătnaru

Dicţionarul scriitorilor cehi, ed. Československý Spisovatel, Praga, 1964.

Apărut în anul 1964, *Dicţionarul scriitorilor cehi* e fără îndoială un eveniment de importanţă peremptorie pentru literele din Boemia. Realizat cu maximă exigenţă ştiinţifică, el constituie prima lucrare amplă de acest fel, în care e schiţat diacronic şi într-o manieră critică elevată un tablou de ansamblu al literaturii cehe de la origini pînă în prezent.

Autorii dicţionarului, colectivul Institutului de istorie a literaturii cehe, s-au bazat în alcătuirea lui pe cîteva lucrări anterioare cu acelaşi specific, limitate însă fiecare la o anumită perioadă a literaturii şi cuprinzînd un număr mai mult sau mai puţin restrîns de autori şi opere. Astfel, pentru perioada veche a literaturii cehe (de pînă la sfîrşitul secolului al XVIII-lea), existau în primul rînd *Manualul* lui Jireček (2 volume, 1875, 1876), apoi *Cronica literară completă* a lui Michl (1839), *Descrierea scriitorilor cehi*, supliment ataşat celei de-a doua ediţii a *Istoriei literaturii cehe* a lui Jungmann (1849), şi, în sfîrşit, *Dicţionarul descriptiv cehoslovac* de Fr. Doucha (1865). Pe lîngă carenţele inerente datorate trecerii timpului, lucrările amintite au şi dezavantajul prezentării unor materiale aproape exclusiv biografice şi bibliografice.

Trecînd apoi peste o serie de dicţionare de format mic, ca cele ale lui Urbánek (*Dicţionar biografic şi bibliografic al scriitorilor cehi*, 1910), al lui G. Pallas (*Mic dicţionar literar*, 1923) şi F. S. Frabši (*Scriitori cehi contemporani*, 1935), cea mai mare valoare ştiinţifică şi literară o are, incontestabil, *Dicţionarul scriitorilor cehi contemporani* (2 volume, 1945, 1946) al lui J. Kunec. De data aceasta, datele biografice sînt restrînse la minimum, iar operele, caracterizate în primul rînd din punctul de vedere al fabulaţiei, al subiectului, beneficiază mai puţin de aprecieri critice pertinente şi fundamentate. De altfel, dicţionarul se limitează doar la acei scriitori al căror debut literar se situează în perioada de după 1918. Din toate aceste motive, funcţia dicţionarelor literare era îndeplinită, pînă nu de mult, de manualele de istorie a literaturii, şi în primul rînd de cele ale lui Vlček, Jakubec şi A. Novák.

Realizînd pe o treaptă superioară dezideratele propuse, dar neatinse de lucrările anterioare, prezentul dicţionar nu e nici el o operă exhaustivă, ci, după caracterizarea — poate excesiv de modestă — a autorilor lui, e mai degrabă un manual cuprinzînd un număr relativ restrîns de autori şi opere (710 titluri în total). Într-adevăr, o confruntare, chiar superficială, a indicelui onomastic al *Dicţionarului* cu cel al *Istoriei literaturii* dă la iveală o anume disproporţie numerică între cele două lucrări. Mulţi dintre autorii trataţi, sau doar pomeniţi, în *Istoria literaturii* nu apar în *Dicţionar*, criteriile selecţionării lor în acesta din urmă fiind foarte stricte. Colectivul Institutului n-a părăsit însă proiectul pretenţios al unei prezentări, pe cît posibil integrale, a literaturii naţionale. În prezent, se lucrează la elaborarea unui alt dicţionar, cu acelaşi profil, însă de proporţii mai mari (2 volume).

Actualul dicţionar înglobează scriitori şi opere aparţinînd celor mai diverse etape ale literaturii cehe, începînd cu cele mai vechi manifestări literare în slava comună de redacţie ceho-moravă (sec. IX—X), şi sfîrşind cu literatura contemporană, care e obiectul unui studiu minuţios. Selecţia parcimonioasă, care stă la baza dicţionarului, a făcut ca principalul criteriu urmărit în alcătuirea lui să fie cel valoric. În acest sens, în dicţionar au fost incluşi doar scriitorii care au influenţat fundamental dezvoltarea literaturii cehe (deci scriitorii de primă mărime ca: Neruda, Comenius, Čapek, Mácha, Nézval ş. a.), precum şi cei ale căror opere, deşi nu

capitale pentru această literatură, sînt din punct de vedere ideologic și artistic caracteristice pentru o anumită etapă a dezvoltării ei. E cazul unor creatori ca Jakubec ze Stříbra Vavřinec z Březové, Jan Rokycana, Ctibor Tovacovský z Cimburka, de exemplu, care, deși de mai mică valoare intrinsecă, sînt totuși reprezentativi pentru epoca de efervescență ideologică și estetică a husismului.

Pe baza aceluiași criteriu, în dicționar au fost încadrați și o parte a așa-zișilor „epigoni", precum și partizanii celor mai importante curente și școli literare. Un exemplu concludent e cel al reprezentanților purismului ceh: Vaclav Rosa și F. M. V. Šteyer.

Alături de aceștia sînt tratați și cîțiva autori (Thám, Kramerius, Hněvkovský) ai unor lucrări convenționale, de mai mică valoare, care însă au exprimat într-o anumită epocă gustul unei părți însemnate a publicului cititor.

Scriitorilor contemporani li s-a acordat o atenție deosebită. De altfel, însuși centrul de greutate al dicționarului se situează în secolul XX, și, în special, în contemporaneitate. În acest sens, lucrarea cuprinde pe lîngă nume deja consacrate și un număr relativ mare de scriitori foarte tineri, debutanți, cu un volum sau două la activ. La încadrarea lor în dicționar și-au spus cuvîntul, pe de o parte, aprecierile criticii de specialitate (acolo unde existau), iar, pe de altă parte, ecoul avut de operele lor în rîndul cititorilor. În cazul multora din ei, cercetătorii n-au avut la îndemînă nici un fel de material critic apreciativ, astfel încît părerile formulate le aparțin în exclusivitate. De aceea, incontestabil că unul din meritele de loc neglijabile ale dicționarului e tocmai formularea de judecăți de valoare inedite asupra unor tinere talente ale literaturii contemporane, judecăți ce vor fi sau nu confirmate de evoluția ulterioară a acestora.

Dicționarul cuprinde și cîteva nume de traducători alese dintre cele mai reprezentative (J. Borecký, Otto Babler etc.), precum și nume de critici literari (F. X. Šalda ș. a.). Dintre istoricii literari au fost selectați doar cei care s-au ocupat sau se ocupă cu studiul literaturii cehe (F. Vodička, Mukařovský, Zd. Nejedlý).

Din punct de vedere metodologic, trebuie subliniat faptul că articolele din care e alcătuit dicționarul respectă o schemă fixă, care în linii mari se bazează pe trei componente invariabile. Prima parte e alcătuită din cîteva informații biografice alese riguros dintre acelea ce pot ajuta la explicitarea vieții și activității artistice a scriitorului. Valoarea cantitativă a acestor date e în raport direct proporțional cu diversitatea și semnificația împrejurărilor de viață. Cea de-a doua parte a articolului schițează mai succint sau mai pe larg, de data aceasta în conformitate cu valoarea scriitorului, profilul artistic-literar al acestuia, precum și evoluția sa, prezentate în strînsă dependență și pe baza operelor în care aceste caracteristici apar mai pregnant. Ultima parte, referitoare la bibliografie, cuprinde mai întîi tabloul cronologic complet al lucrărilor autorului respectiv (cu indicarea speciei literare și a datei primei apariții), iar apoi lista principalelor lucrări de exegeză destinate scriitorului și operei sale.

O particularitate a dicționarului o constituie faptul că la alcătuirea lui au colaborat aproape toți specialiștii Institutului de istorie a literaturii cehe. E, deci, o operă colectivă în adevăratul sens al cuvîntului. Chiar dacă toți cercetătorii au pornit de la principii comune și de la o concepție științifică unitară despre lume, totuși, fiecare din ei și-a păstrat modalitatea mai mult sau mai puțin personală de abordare a materialului literar. Astfel se explică disproporțiile dintre articole, mai puțin din punctul de vedere al spațiului afectat fiecărui scriitor sau operă, cît, mai ales, din punctul de vedere al tratării și aprecierii critice a acestora.

Reușită privire de ansamblu asupra creației literare din Boemia, *Dicționarul scriitorilor cehi*, pe lîngă faptul că îl familiarizează pe cercetătorul străin cu specificul și valorile uneia din cele mai vechi literaturi din Europa Centrală, îi oferă concomitent prețioase rezolvări metodologice, care departe de a fi superflue, pot facilita, într-o oarecare măsură, propria-i muncă de cercetare.

Simona Popescu

„*The Review of English Studies*" (vol. XVII, numerele 65-66-67-68/1966)

Revista britanică „The Review of English Studies" — jurnal trimestrial de literatură și limbă engleză — editată de Oxford Clarendon Press, se înscrie printre revistele de filologie germanică de prestigiu științific atît din Marea Britanie și S.U.A. („Critical Quarterly", „Philological Quarterly", „The Journal of English and Germanic Philology") cît și din alte țări care nu sînt de limbă engleză („Études anglaises" — Franța, „English Studies" — Olanda, „Studia Neophilologica" — Suedia).

Revista este interesantă îndeosebi pentru cercetătorii specializați în filologie anglistică, deoarece articolele cuprinse în paginile sale *sînt profilate exclusiv pe literatură engleză*, spre deosebire, de exemplu, de revista americană „The Journal of English and Germanic Philology" care îmbrățișează și literatură germană și scandinavă, sau de revista olandeză „English Studies", editată de remarcabilul anglist profesorul R. W. Zaandvoort, care conține și studii speciale închinate problemelor de gramatică engleză.

Aflată în al șaptesprezecelea an al vieții sale, revista își menține rubricile aproape neschimbate. Aceste rubrici pornesc de la *articole* (ce alcătuiesc de fapt substanța revistei) și *note* (tot un fel de articole, reduse ca proporții și comunicînd în special documente literare ca scrisori, opere inedite), trecînd printr-un masiv număr de *recenzii* (menționez că se recenzează numai cărțile de critică literară, de istorie și teorie literară, de filologie, ediții critice noi ale operelor literare și nu cărți de literatură beletristică propriu-zisă), *scurte însemnări despre cărți* (care diferă de recenzii doar prin dimensiunile mici) și terminînd cu o dublă bibliografie : *un sumar de literatură publicată* în cele mai de seamă periodice britanice și străine și o listă de *publicații primite de revistă*, care servesc ca prețioase surse de referințe.

Temele abordate de *articolele* din revistă, deși se remarcă prin varietatea lor (fapte de istorie literară, probleme de teorie literară și măiestrie artistică, influențe, înrudiri), nu excelează printr-o gamă bogată de aplicații la scriitori sau curente ilustrative pentru toate etapele literaturii engleze. Revista dovedește o certă înclinare către literatura veche, medievală și a secolelor XVII și XVIII, fapt evident prin recurența unor nume ca : Dryden, Sidney, Wyatt, Donne, Milton, Swift, Pope. Ciudat poate apărea interesul slab pentru literatura contemporană, prezentă doar printr-un studiu dedicat lui W. B. Yeats sau J. Conrad și T. S. Eliot.

În numerele 65—68/1966 ponderea o dețin articolele axate pe comentarea unor fapte de istorie literară (*Noi fapte cu privire la Samuel Rowley* de J.-A. Somerset, *Datarea lui „Endymion"* de R. Blake), publicarea unor documente interesante pentru descoperirea de noi fațete ale scriitorului respectiv, ca opere și fragmente inedite, noi surse de inspirație („*Under Ben Bulben*" *de W. B. Yeats* de J. Stallworthy—poem terminat de dramaturgul englez cu cîteva zile înaintea morții, *A. Pope la cincisprezece ani* : *un nou manuscris* de H. E. Hill, în care metoda de stabilire a paternității unei opere literare se divide în aflarea evidențelor externe și interne : un vers legat de biografia scriitorului, alt vers anticipînd un poem cunoscut).

Într-un studiu dedicat unei singure opere ca *Metafora alegorică*: *„Definiția iubirii" de Marvell*, A. Evans Berthoff pornește de la discutarea metaforei pe care se structurează opera acestui poet metafizic din sec. XVII pentru a discerne modul lui specific de gîndire. Spre deosebire de alți poeți religios-metafizici, Marvell accentuează nu speranța unirii sufletului cu cerul prin extaz sau moarte, ci, dată fiind imposibilitatea acesteia, speranța aflată în însăși disperare. Interesant este felul în care referenta surprinde paradoxul legăturii dialectice disperare-dragoste, unde al doilea termen este și creatorul și creația celui dintîi. Concluzia este că lupta omului cu destinul este izvorul disperării și al bucuriilor sale.

În *Sensul lui „Cato" de Addison*, M. M. Kelsall fixează locul tragediei în literatura sec. XVIII, arătînd că succesul ei s-a datorat funcționalității sale în epocă. Într-un context istorico-politic ca luptele dintre partidele whig și tory, tragedia, inspirată de istoria ultimelor zile ale Republicii Romane și scrisă de un autor whig — a cărui intenție, deși nemărturisită, poate fi dedusă —, aduce pe scenă un Cato „augustan", care păstrează toate virtuțile civice, servind ca îmbold și exemplu partidului creatorului.

Deosebit de interesante sînt două articole de literatură comparată semnate de J. Raben și R. H. Hopkins. În *Coleridge ca prototipul poetului în „Alastor" de Shelley* se face o minuțioasă analiză a influenței moral-estetice a lui Coleridge asupra lui Shelley în poemul amintit. Acestor doi romantici diferiți ca concepție referentul caută să le găsească afinități și să le stabilească pe această bază diferențe specifice. Dacă între cei doi poeți se află asemănări ca nonconformism, ateism, radicalism politic, deosebirile dintre ei sînt esențiale și determinante : în timp ce Coleridge moare ca poet, deși continuă să trăiască, Shelley, deși moare de timpuriu, se realizează ca poet. Cu excepția cîtorva poeme (*Regina Mab, Vrăjitoarea din Atlas*), Shelley își identifică eroii cu personaje din lumea reală, așa că faptul că eroul idealist și însingurat din *Alastor* îl reprezintă alegoric pe Coleridge nu ne surprinde. Neîmplinit de simplă contemplare a frumuseții, eroul caută comunicarea cu alte ființe umane, dar, neîntîlnind-o, frustrat și nerealizat, piere. Referentul propune interpretarea cea justă și consecventă cu filozofia despre viață și artă a romanticului revoluționar : poetul adevărat (poetul-profet în concepția shelleyană) este dator să stabilească contacte cu viața ; prin moartea vizionarului idealist Shelley potolește spiritul de însingurare răzbunător, care astfel îl lasă pe cel ce trăiește să-și îndeplinească chemarea. Artistul trebuie să-și păstreze superioritatea morală, apropiindu-se de oameni prin punțea creației artistice. În afară de aceste apropieri de conținut, cercetătorul remarcă în continuare înrudiri de imagini și limbaj poetic. Ca și poemele lui Coleridge, *Alastor* se petrece în peisajul imaterial și ușor halucinant al minții. În *Alastor*, ca în *Kubla-Han*, apar grădini mirifice, fecioare ce creează prin cîntecele lor extazul poetic, căutarea muzei orientale ce a pierit luînd cu ea inspirația. Totuși *Alastor* nu se vrea continuarea lui *Kubla-Han*, ci este recrearea lui prin prisma lui Shelley.

Celălalt articol, *„Buna cauză veche" la Pope, Addison și Steele* analizează circulația și sensurile expresiei în opera cîtorva scriitori augustani. „Buna cauză veche" reprezenta inițial cauza puritanilor. Cu timpul expresia capătă un sens peiorativ de extremism politic și fanatism religios. Analizînd expresia așa cum apare ea la Addison și Steele, autorul se oprește la personajul fictiv creat de aceștia, Sir Roger de Coverley, un tory, în vorbirea căruia expresia revine foarte des. Efectul provocat este de un comic îngăduitor, scăldat în aceeași subtilă satiră cu care Addison și Steele, membri ai partidului whig, creează și figura nu lipsită de farmec a lui Sir Roger de Coverley.

La Pope, „buna cauză veche" reprezintă o cauză pierdută a unui fanatism zadarnic, așa cum apare și în epopeea satirică *Dunciada*. La acești autori, criticul observă un lucru interesant : expresia apare de multe ori divizată, iar folosirea disparată a termenilor componenți păstrează sensul expresiei integrale. Aceasta dovedește frecvența și cunoașterea expresiei în epocă. Se păstrează același efect satiric, implicațiile fiind de data aceasta subtextuale.

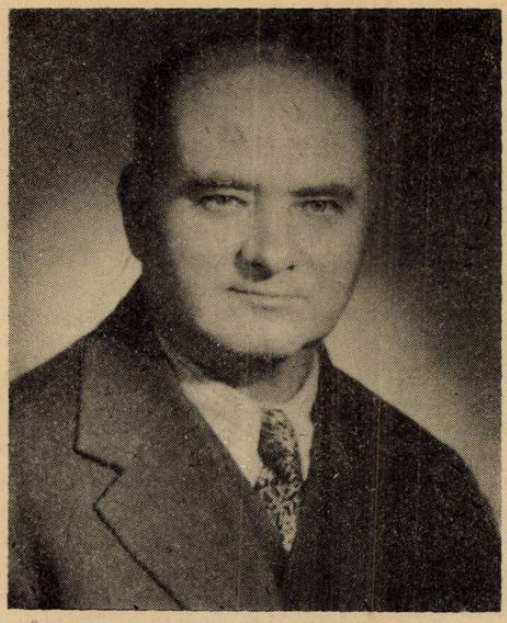
Cum am mai spus, *recenziile* întocmite de o echipă de critici și cercetători pricepuți ca Jan Donaldson, Pierre Legouis, Kenneth Muir, K. Duncan-Jones iau în considerație un anumit tip de literatură critică și lingvistică, cum ar fi : *Structura lui „Beowulf", Realizarea lui Faulkner, Sir Eglamour de Artois, Dicționar de folosire a englezei moderne.* Dotați cu discernămînt și imparțialitate, recenzenții disting lucrările valoroase de cele lipsite de orice merit, pe care nu pregetă să le critice aspru și just.

Astfel lucrarea *Traducerea în engleza medie a „Anatomiei" lui Guy de Chauliac* (ediția B. Wallner) este apreciată pentru acuratețea comentariilor și notelor lingvistice. Apreciată este și lucrarea *Personajul și romanul* de W. J. Harvey care susține că abilitatea de creare de personaje este caracteristică romanelor minore, și adevăratul roman trebuie să analizeze viața, nu să se piardă în teorism și autonomism. Recenzentul arată că, deși problemele ridicate sînt discutabile, lucrarea rămîne o contribuție prețioasă în domeniul discuțiilor în jurul romanului contemporan.

Fără menajamente sînt criticate alte lucrări, ca de pildă, *Jane Austen* : *Cele șase romane* de W. A. Craik, care întrunește o singură calitate : condițiile grafice remarcabile. După ce își arată nemulțumirea față de conținutul diluat al lucrării, recenzentul ne dă în final o mostră de ceea ce ar fi trebuit să spună o asemenea lucrare. Noua ediție a lui *Ywain și Gawain* a lui A. B. Friedman și N. T. Harrington îl nemulțumește pe critic din punct de vedere filologic, adică tocmai din punctul de vedere al scopului pentru care a fost creată, glosarul și comentariile lăsînd mult de dorit. Cartea nu poate satisface decît un public nepretențios, interesat numai de fabulație.

În concluzie, relevăm ținuta riguros științifică a revistei, ilustrată și din punctul de vedere al prezentării, într-o limbă accesibilă, fără prețiozitate, cu claritate și acuratețe, simplă și elegantă.

Ileana Constantinescu



Profesorul N. N. CONDEESCU

Stingerea din viață a distinsului nostru coleg, profesorul Nicolae N. Condeescu, ne-a zguduit profund pe toți cei care ne-am aflat în apropierea lui. Moartea sa prematură constituie o grea pierdere pentru Universitatea și cultura noastră, pe care le-a slujit cu devotament timp de mai multe decenii și pînă în ultimul ceas al vieții sale.

Născut în octombrie 1904, după studii universitare făcute în facultatea pe care mai tîrziu avea s-o slujească în calitate de profesor, N. N. Condeescu a absolvit apoi, în 1928, renumita Școală normală superioară din Paris. Oricare român care are prilejul de a întîlni foști colegi ai lui Nicolae Condeescu — astăzi personalități marcante ale vieții științifice și culturale franceze — are satisfacția de a auzi cuvinte pline de prețuire privind profilul intelectual și moral al regretatului nostru coleg.

Și-a început cariera didactică în 1929 ca profesor de limba franceză la liceul din Giurgiu, apoi la liceele „Gh. Șincai" și „Matei Basarab" din București, precum și la fostul Seminar pedagogic universitar.

În 1937 și-a trecut doctoratul la Universitatea noastră cu o remarcabilă lucrare de literatură comparată, anume : *Variantele românești ale Legendei Genovevei de Brabant* — lucrare publicată la București în limba franceză. Acesta era începutul unei laborioase activități științifice concretizată în numeroase manuale, dicționare și studii publicate de-a lungul anilor. De fapt, prima sa lucrare de literatură comparată, *Istoria lui Alfidalis și a Zalidei, unul din primele romane franceze traduse în limba noastră*, apăruse încă în 1931. Dintre lucrările sale de literatură comparată trebuie, de asemenea, numite : *Herzen și V. Hugo*, 1959, *Relațiile lui P. Mérimée cu V. Alecsandri*, 1961, *Vocabularul lui Rabelais în atenția lui V. Alecsandri*, 1963. Dintre numeroasele lucrări privind literatura franceză amintim studiile introductive la Rabelais, poeții Pleiadei, La Fontaine, Molière, La Bruyère, Lesage, V. Hugo, A. France, Maupassant, studii apărute în cursul anilor 1955—1966, *Cursul asupra Renașterii franceze* etc. etc. Profesorul Condeescu este și autorul unui *Dicționar francez-român*, apărut în anul 1959.

În 1934 a intrat în învățămîntul superior, ocupînd prin concurs, ca profesor, catedra de limbă franceză a fostei Academii comerciale din Brașov. Mai tîrziu, în 1945, profesorul

Condeescu a devenit rectorul acestei instituții de învățămînt superior. Reforma învățămîntului din 1948 l-a chemat în învățămîntul filologic universitar, unde putea să dea și a dat efectiv întreaga măsură a marilor sale capacități.

Excepțional înzestrat din punct de vedere intelectual, dotat cu o memorie deosebită, Nicolae Condeescu stăpînea o arie de vastă întindere a filologiei în general; el s-a afirmat ca un specialist renumit în domeniul filologiei franceze și al literaturii comparate, privită mai cu seamă sub aspectul raporturilor literare și culturale româno-franceze. Format în spiritul celor mai bune tradiții ale culturii românești și franceze, profesorul N. N. Condeescu a slujit cu devotament — de-a lungul a aproape patru decenii — relațiile dintre aceste două culturi.

Acordarea decorației franceze „Les palmes académiques" (decernată postum, datorită morții sale fulgerătoare) este un act de înaltă cinstire a memoriei iubitului nostru coleg și, prin aceasta, un semn de prețuire pentru întreaga universitate românească. Interesul cu care au fost primite conferințele prezentate de profesorul Condeescu în 1965, în cîteva centre universitare franceze, ca și contribuțiile sale la Congresul internațional de lingvistică franceză de la Namur sînt consecința competenței și prestigiului său între romaniști.

Profesor de înaltă ținută, Nicolae Condeescu era nu numai apreciat pentru admirabila sa competență, ci și iubit de studenți și colaboratori, pentru caldul său umanism. Exigent, dar în același timp plin de tact și de delicatețe, de o probitate științifică și profesională ireproșabilă și de o modestie rar întîlnită, Nicolae Condeescu a fost un cercetător și un educator desăvîrșit. Ilustrînd învățămîntul românesc al limbii și literaturii franceze timp de mai multe decenii, el s-a manifestat atît în opera sa științifică, cît și în cea didactică, în formarea atîtor generații de intelectuali, ca un raționalist și umanist de profunde convingeri. Aceasta avea să-l aducă în mod inevitabil în rîndurile membrilor Partidului Comunist Român.

Regretatul profesor impunea tuturor prin punctualitatea, meticulozitatea și conștiinciozitatea sa proverbială. Dincolo de aparențele unei firi înclinate spre visare, profesorul Condeescu avea o inepuizabilă energie și calități organizatorice de nebănuit, evidențiate în tot ce făptuia ca profesor, șef de catedră, decan și prorector.

Cu o profundă conștiință a datoriei, pasionat pentru munca sa, devotat învățămîntului și culturii, pe care le-a slujit toată viața, Nicolae Condeescu, deși lovit de o boală gravă, necruțătoare, care îi slăbise vizibil forțele fizice, n-a acceptat o izolare mai îndelungată de freamătul vieții universitare; luptînd cu boala, încercînd s-o învingă, el și-a reluat prea devreme activitatea. Fără teamă de urmări, profesorul Condeescu a înțeles să rămînă la datorie pînă în ultima clipă a vieții sale. Va rămîne ca o piesă de onoare în arhivele „Revistei de istorie și teorie literară" referatul pe una din lucrările trimise spre avizare, purtînd semnătura sa și data, aceea a ultimei sale zile.

Profesorul Condeescu dispare în plină putere creatoare, lăsînd în urmă studenți, doctoranzi și colegi mai tineri, care aveau atîta nevoie de erudiția, de calda și generoasa sa îndrumare. A-i cinsti memoria înseamnă pentru discipolii regretatului profesor a-i urma exemplul.

Acad. Gh. Mihoc
Rectorul Universității
din București

VALERIU CIOBANU

După G. Călinescu, Institutul de istorie și teorie literară al Academiei Republicii Socialiste România suferă o nouă pierdere cu moartea lui Valeriu Ciobanu. Încă un scaun de la masa de lucru a colectivului nostru se golește inexorabil.

Valeriu Ciobanu, fiul eminentului cărturar Ștefan Ciobanu, s-a născut la 4 aprilie 1917, a urmat școala primară și liceul la Chișinău iar Facultatea de litere și Școala normală pedagogică în București, a luat doctoratul cu o teză despre „poporanism", a făcut parte din corpul cadrelor didactice universitare, mai întîi ca asistent al lui D. Caracostea și apoi ca asistent al lui G. Călinescu, la catedra de Istoria literaturii române moderne, pînă în 1949, cînd a trecut ca cercetător în nou înființatul Institut de istorie literară și folclor al Academiei unde a lucrat pînă la moartea sa prematură din 21 decembrie 1966. Dincolo de aceste sumare date biografice, nu știm mai nimic din ceea ce a fost în substanța lui intimă colegul nostru, pe care ne obișnuisem să îl judecăm după aparența hirsută de solitar mizantrop, cu replica totdeauna muscătoare. Personal, trebuie să mărturisesc că am bănuit, de cînd l-am cunoscut, complexitatea de structură a sensibilității lui Valeriu Ciobanu și că în timp mi s-a confirmat nu o dată intuiția că sufletul său avea în adînc polivalențe neașteptate. Omul plin de complexe, de atîtea ori silit să se refuleze în aspirațiile sale de afirmare, omul orgolios și totodată capabil de reversul umilirii ca un erou dostoievskian, omul care ținea de obicei să pară cinic și care era de fapt un timid cu mari candori de sentiment, omul care a vrut cîndva să se sinucidă, ajuns la o sațietate a exasperării dar care acum, cînd i-a fost hărăzit sfîrșitul, s-a opus morții cu o energie vitală depășind toate previziunile medicilor, omul care în ultima clipă de luciditate a cerut să i se prindă la radio un post cu șansonete franțuzești, omul acesta contradictoriu și enigmatic s-a revelat pe deplin numai în catarsisul actului poetic.

Puțini cunosc versurile lui Valeriu Ciobanu pe care Arghezi, citindu-le în manuscris, cu ani în urmă, s-a propus într-un elan de admirație să le prefațeze la o strîngere în volum. Ele dezvăluie un poet cu o sensibilitate de disperat, care își traduce marasmul congenital în niște alegorii stranii, cu adevărat cutremurătoare în insolitul lor apocaliptic. Valeriu Ciobanu

are un sentiment al neantului care îi exacerbează pregnant fantezia lirică. Dacă stai să faci psihanaliza cazului reprezentat de autorul ciclurilor de poeme *Fiul lunii* și *Bufonul negru*, ajungi să constați că un complex de mare solitudine morală se găsește la baza tragicei mizantropii, din ale cărei sublimări se constituie în poezie toate acele viziuni fantastice la modul infernal. Fără să cadă în incoerențele delirului suprarealist și fără să fie nici abscons pînă a părea ermetic, impresionismul imagist al poetului, care trebuie spus că vine să configureze un univers liric deosebit de interesant în singularitatea sa, nu rămîne străin de marea experiență novatoare a modernismului post-baudelairian. Îndrăznelile autorului nu merg în direcția violentării versului (Valeriu Ciobanu rămîne tot timpul la formele versificației regulate, el înțelege să țină seama de valoarea sugestivă a factorului muzical), ci în direcția confabulării plastice. Eul său liric, hipostaziat într-un spirit funambulesc, mai întîi în *Fiul lunii* și apoi în *Bufonul negru*, refractează lucrurile într-o perspectivă de coșmar, cu accentele unei triste strepezite de sarcasm. Este remarcabil că poezia lui Valeriu Ciobanu nu apare tributară nici unei influențe. Am crezut la un moment dat că găsesc în ea ceva din satanismul lui Baudelaire, după cum am crezut apoi că aș putea să fac pe alocuri vreo legătură cu Arghezi, pe latura acestuia de poet al grotescului și monstruosului. Impresia nu se susține însă pînă la urmă. Țin minte că G. Călinescu îl considera pe Valeriu Ciobanu în poezie ca un echivalent al halucinantului Goya. O deficiență rămîne poate numai lipsa oricărei frenațiuni în dispunerea materialului liric, o anume insistență de a aglomera aceleași accente în cerc vicios, dîndu-ți pînă la urmă o senzație obositoare de baroc.

Omul care nu își recunoștea ca prieteni decît pe Baudelaire și pe Verlaine, care își cheltuia toate resursele de gingășie în îngrijirea papagalilor din coliviile de acasă, care umbla primăvara pe străzi și prin grădinile publice înnebunit de iradiația în oraș a miracolului vegetal, omul acesta nu era în profesiunea lui de istoric literar un cercetător care să lucreze dezordonat, în stilul unui boem cu toane, ci un adevărat benedictin. Valeriu Ciobanu, atît de răvășit din punct de vedere psihic, a avut resortul unei surprinzătoare puteri de concentrare în munca intelectuală. Inteligența sa critică, totdeauna incisiv aplicată la obiect, se baza pe un fond bogat de cultură, de unde competența substanțială demonstrată deopotrivă în abordarea unei teme de cercetare din domeniul folclorului, a literaturii universale sau a literaturii naționale. Toate lucrările care i s-au repartizat de-a lungul anilor, în virtutea îndatoririlor de plan prevăzute pentru Institutul nostru, fie că subiectul se întîmpla să îi convină (ca monografia Șolohov sau studiul despre simbolismul francez), fie că nu (ca monografia Alexandru Vlahuță sau monografia Hortensia Papadat-Bengescu), au fost duse la capăt de el cu o conștiinciozitate exemplară. Trebuie amintit că Valeriu Ciobanu, bun cunoscător al limbii și literaturii ruse, a adus o contribuție remarcabilă în domeniul cercetărilor privind relațiile literare româno-ruse, cu niște studii de tot interesul, printre care se semnalează în primul rînd „Ecoul creațiunii lui Turgheniev în literatura română", „Nuveliști ruși în România : V. Garșin și V. Korolenko", „Dostoievski în România", „A. I. Iațimirski și folclorul român". Deși colaborator apropiat al lui G. Călinescu, timp de aproape douăzeci de ani, nu a suferit fascinația personalității copleșitoare a acestuia, în măsura altor discipoli, păstrîndu-și pînă la urmă independența de spirit. Profesorul, atît de paradoxal și sub raportul comportamentului afectiv, ținea în felul său la Valeriu Ciobanu, chiar dacă se întîmpla să îi pună adesea susceptibilitatea la grea încercare.

În fața morții colegului Valeriu Ciobanu, singura reacție eficientă este de a ne îngriji ca poeziile, ca și lucrările de istorie literară rămase de la el în manuscris, să fie editate într-un viitor cît mai apropiat, pentru ca omul să rămînă mai departe între noi prin opera sa.

Dinu Pillat

JEAN BOUTIÈRE

De la Paris ne-a sosit vestea tristă că profesorul Jean Boutière a încetat din viaţă.

Pentru noi, personalitatea intelectuală a acestei distinse figuri a Sorbonei era, întotdeauna, receptată cu un spor de afectivitate. Numele său ne spunea mai mult decît acela al unui savant cunoscut prin operă şi prin şcoală. Ne era un vechi prieten printre intelectualii francezi, şi ne-am mîndrit că unul dintre profesorii respectaţi ai universităţii pariziene şi-a început cariera ştiinţifică cu o lucrare din istoriografia literară românească : *La vie et l'œuvre de Ion Creangă*, — carte care a devenit clasică în bibliografia critică a povestitorului moldovean.

Diplomat al *Şcolii de limbi orientale*, elev al lui Mario Roques, Jean Boutière, deşi departe de ţara noastră, i-a surprins geniul creator în cele mai fine nuanţe prin opera lui Creangă şi din apropierea de Rabelais şi Montaigne a înţeles valori care scăpaseră pînă atunci comentatorilor. La îndemnul profesorului său, Jean Boutière s-a încumetat să scrie despre un subiect dificil chiar şi pentru conaţionalii povestitorului. Astfel a apărut în 1930 prima monografie de rigoare ştiinţifică, receptată deosebit de favorabil de critica literară, onorată cu un premiu academic, susţinut de Sadoveanu.

În tradiţia şcolii de la *Romania*, la care a colaborat pe vremuri, Boutière era un pasionat cercetător al literaturii medievistice franceze. Volumul său cu închipuitele vieţi ale trubadurilor Provenţei m-a cucerit într-o zi în sala de lectură a „Naţionalei".

În timpul din urmă pregătise o ediţie a corespondenţei lui Mistral. Printre preocupările sale de filolog, găsise mereu vreme pentru a da curs afecţiunii intelectuale ce ne-o nutrise din tinereţe. Nu ne uitase, deşi nu mai conducea catedra de română. Un volum antologic de nuvele româneşti în traducere franceză, tipărit sub patronajul U.N.E.S.C.O.-ului, era însoţit de prezentarea sa competentă.

L-am cunoscut pe Jean Boutière anul trecut, cu bucuria şi curiozitatea cu care urcasem treptele clădirii de pe Rue de la Sorbonne spre Institut d'Études Roumaines. Avea ora de discuţie cu studenţii săi de la catedra de provensală veche. Omul era trist, cu o privire surîzătoare printr-o masă de umbre. Îmi vorbea nemulţumit de cît dăduse pentru noi şi sceptic că monografia sa despre Ion Creangă ar avea vreo valoare. Prietenii săi, de care-mi vorbea, erau cei mai mulţi umbre şi ei : Sadoveanu, Galaction.

Mi-a mărturisit, ca o formă de scuză, că studiul operei lui Ion Creangă suferise o metamorfoză substanţială la o nouă ediţie pierdută, ca şi biblioteca sa românească, în timpul războiului.

Un intelectual autentic, de mare modestie şi un cărturar al Sorbonei, trăind între zidurile Universităţii cu gîndul şi cu fapta la noi. În jurul său a format o şcoală, un Institut, un seminar de cultură românească la Paris.

Prin dispariţia lui Jean Boutière pierdem pe unul dintre marii şi aleşii prieteni ai culturii noastre în străinătate.

L-am însoţit în cortegiul îndoliat al Sorbonei cu un gînd pios de recunoştinţă.

Marin Bucur

„Revista de istorie și teorie literară" publică *studii* și *articole* privind *istoria literaturii române, istoria literaturii universale, teoria literaturii* și *folclorul literar.* De asemenea, *recenzii* asupra lucrărilor de știință literară și a publicațiilor de specialitate din țară și din străinătate.

NOTĂ CĂTRE AUTORI

Autorii sînt rugați să înainteze articolele, notele și recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuș, pe hîrtie de calc. Tabelele și ilustrațiile vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea aceloraşi date în text, tabele și grafice. Explicația figurilor va fi dactilografiată pe pagină separată. Citarea bibliografiei în text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de inițială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanțelor internaționale.

Autorii au drept la un număr de 50 de extrase, gratuit.

Responsabilitatea asupra conținutului articolelor revine în exclusivitate autorilor.

Corespondența privind manuscrisele, schimbul de publicații etc. se va trimite pe adresa Comitetului de redacție, Bulevardul Republicii, nr. 75, Raionul 23 August, București.

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

* * * **Istoria literaturii române**, vol. I. **Folclorul, Literatura română în perioada feudală (1400-1780)**, 1964, 808 p., 40 lei.

V. ALECSANDRI, **Opere**, vol. I, ediție critică îngrijită de G.C. Nicolescu, 1965, 635 p., 27 lei.

M. EMINESCU, **Opere**, vol. VI, ediție critică îngrijită de Perpessicius, 1963, 756 p., 63 reproduceri, 56 lei.

AL. ODOBESCU, **Opere**, vol. I, ediție critică publicată sub îngrijirea lui Tudor Vianu, 1965, 592 p., 1 pl., 32 lei.

A. FOCHI, **Miorița, Tipologie, circulație, geneză, texte**. Cu un studiu introductiv de Pavel Apostol, 1964, 1107 p., 57 lei.

L. GÁLDI, **Stilul poetic al lui Mihai Eminescu**, 1964, 473 p., 16 lei.

OVIDIU PAPADIMA, **Anton Pann — „Cîntecele de lume" — și folclorul Bucureștilor. Studiu istoric-critic**, 1963, 187 p., 4,75 lei.

TUDOR VIANU, **Studii de literatură universală și comparată**, ed. a II-a, revăzută și adăugită, 1963, 668 p., 32 lei.

* * * **Bibliografia literaturii române (1948-1960)**, 1963, 1124 p., 41 lei.

GAVRIL SCRIDON și ION DOMȘA, **George Coșbuc — Bibliografie**, 1965. 228 p., 11 lei.

G. ALEXICI, **Texte de literatură populară română**, tom. II (inedit) publicat cu un studiu introductiv, note și glosar de Ion Mușlea, 1966, 239 p., 6,75 lei.

OVIDIU PAPADIMA, **Cezar Bolliac**, 1966, 351 p., 13 lei.

GHEORGHE VRABIE, **Balada populară română**, 1966, 548 p., 23 lei.

IOAN LUPU, NESTOR CAMARIANO și OVIDIU PAPADIMA, **Bibliografia analitică a periodicelor românești**, vol. I, partea I, 1966, 406 p. + XIX, 43 lei; partea a II-a, 1966, 117 p., 42 lei.

I P.I.–c. 5154

43461

Lei 15.–

I 2734

REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ

TOM. 16

3

1967

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

REV. IST. TEORIE LIT., T. 16, Nr. 3, P. 333 — 502

BUCUREȘTI, 1967

REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ, TOM. 16, Nr. 3, 1967

1990

(97)

- IUL. 2005

1. IUL. 2014

COMITETUL DE REDACŢIE

Redactor responsabil: AL. DIMA, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România

Redactor responsabil adjunct: M. NOVICOV

Membri: Acad. M. BENIUC
Acad. AL. PHILIPPIDE
AL. BALACI, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România
ŞERBAN CIOCULESCU, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România
I. C. CHIŢIMIA
N. N. CONDEESCU
I. PERVAIN (Cluj)

Secretar de redacţie: BARBU CIOCULESCU

Pentru a vă asigura colecţia completă şi primirea la timp a revistei, reînnoiţi abonamentul dv. pe anul 1968.

În ţară abonamentele se primesc la oficiile poştale, agenţiile poştale, factorii poştali şi difuzorii de presă din întreprinderi şi instituţii.

Comenzile de abonamente din străinătate se primesc la CARTIMEX, Căsuţa poştală 131—135, Bucureşti, Republica Socialistă România, sau prin reprezentanţii săi din străinătate.

Manuscrisele, cărţile şi revistele pentru schimb, precum şi orice corespondenţă, se vor trimite pe adresa Comitetului de redacţie al „Revistei de istorie şi teorie literară".

APARE DE PATRU ORI PE AN

ADRESA REDACŢIEI:
Bd. Republicii, nr. 73,
Bucureşti

6098

I 2734.

REVISTA DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ

TOMUL 16 1967 Nr. 3

2022

SUMAR

Pag.

Studii

AL. DIMA, *Titu Maiorescu şi problemele culturii naţionale* 337
GEORGE CĂLINESCU, *Folclorul în „Convorbiri literare"* 343
RODICA FLOREA, *100 de ani de la evenimentul apariţiei „Convorbirilor literare" — 1867 — 1967* 373
I. C. CHIŢIMIA, *Gen literar şi artă literară în creaţia folclorică* 385
CONST. CIOPRAGA, *Romancierul Camil Petrescu* 393
C. JALBĂ, *Arta construirii personajului la G. Călinescu. Portretul moral* . . . 415
AL. SĂNDULESCU, *Puncte de vedere teoretice româneşti asupra romanului* . . . 429
VIRGIL NEMOIANU, *Swift şi istoria rimei engleze* 441

Note

DUMITRU VELCIU, *„Iordăchioaia visterniceasa", bunica dinspre mamă a cronicarului Ion Neculce*; VIRGIL IONESCU, *Ion Ghica, autor al broşurii paşoptiste „Ce sunt meseriaşii" şi colaborator la gazeta unionistă „Stéoa Dunării"*; HEINZ STĂNESCU, *Antologia în limba germană alcătuită de Theochar Alexi (1877)* 449

Recenzii

OVIDIU PAPADIMA: *Cezar Boliac*, Bucureşti, Edit. Acad., 1966 (*Marin Bucur*); AL. SĂNDULESCU: Duiliu Zamfirescu, *Scrisori inedite*, Bucureşti, Edit. Acad., 1967. (*Cornelia Ştefănescu*); RAYMOND JEAN: *La littérature et le réel.* (*Aristiţa Negreanu*); ROBERT BRUSTEIN: *The Theatre of Revolt.* An Approach to the Modern Drama, London, Methuen Co Ltd., 1965 (*Ileana Constantinescu*); ALBERT THIBAUDET: *Fiziologia criticii. Pagini de critică şi istorie literară.* Studiu introductiv, traducere, selecţie şi note de Savin Bratu, Bucureşti, E.L.U., 1966 (*Miruna Cristescu*); „Revue d'Histoire littéraire de la France", 66-e année, 1966 (nr. 1—4, janvier — decembre) (*Marin Bucur*) 477

Cronică

Activitatea Institutului de istorie şi teorie literară „George Călinescu" în anul 1966; Activitatea secţiei de istorie literară a Institutului din Cluj în 1966; Activitatea secţiei de istorie literară şi folclor de la Centrul de [illegible] istorie literară şi folclor din Iaşi în anul 1966 497

REV. IST., TEORIE LIT., T. 16, NR. 3, P. 333-502, Bucureşti, 1967

8963

BIBLIOTECA CENTRALĂ SIBIU

REVUE D'HISTOIRE ET DE THÉORIE LITTÉRAIRE

TOME 16 1967 N° 3

SOMMAIRE

Page

Études

AL. DIMA, *Titu Maiorescu et les problèmes de la culture nationale* 337
GEORGE CĂLINESCU, *Le folklore dans les préoccupations de la revue « Convorbiri literare »*. 343
RODICA FLOREA, *100 ans depuis la parution de la revue « Convorbiri literare »* . 373
I. C. CHIȚIMIA, *Genre littéraire et art littéraire dans la création folklorique* . . . 385
CONST. CIOPRAGA, *Le romancier Camil Petrescu* 393
C. JALBĂ, *L'art de la construction du personnage chez G. Călinescu. Le portrait moral* 415
AL. SĂNDULESCU, *Points de vue théoriques roumains sur le roman.* 429
VIRGIL NEMOIANU, *Swift et l'histoire de la rime anglaise* 441

Notes

DUMITRU VELCIU, *La femme de Iorduche le Trésorier, la grand-mère maternelle du chroniqueur Ion Neculce* ; VIRGIL IONESCU, *Ion Ghica, auteur de la brochure quarante-huitarde « Que sont les artisans ? » et collaborateur du journal unioniste « Stéoa Dunării »* ; HEINZ STĂNESCU, *L'anthologie en langue allemande rédigée par Teochar Alexi (1877)* 449

Comptes rendus

OVIDIU PAPADIMA, *Cezar Boliac*, Bucarest, Ed. Acad., 1966 (*Marin Bucur*) ;

AL. SĂNDULESCU, *Duiliu Zamfirescu, Scrisori inedite* (La correspondance inédite de Duiliu Zamfirescu), Bucarest, Ed. Acad., 1967 (*Cornelia Ștefănescu*) ; RAYMOND JEAN, *La littérature et la réalité (de Diderot au Nouveau Roman)*, Paris, Albin Michel, 1965 (*Aristița Negreanu*) ; ROBERT BRUSTEIN, *The Theatre of Revolt. An Approach to the Modern Drama*, London, Methuen Co Ltd., 1965 (*Ileana Constantinescu*) ; AL. THIBAUDET, *Filozofia criticii. Pagini de critică și de istorie literară* (La philosophie de la critique. Pages de critique et d'histoire littéraire). Etude introductive, avant-propos, traduction, sélection et notes de Savin Bratu, Bucarest, E.L.U., 1966 (*Miruna Cristescu*) ; « Revue d'histoire littéraire de la France » 66e année, 1966 (nos 1—4, janvier—décembre) (*Marin Bucur*) 477

Chronique

L'activité de l'Institut d'histoire et de théorie littéraire « George Călinescu » de Bucarest en 1966 ; L'activité de la section d'histoire littéraire de l'Institut de Cluj de 1966 ; L'activité de la section d'histoire littéraire et de folklore du Centre de linguistique, histoire littéraire et folklore de Jassy en 1966 . . 497

ЖУРНАЛ ИСТОРИИ И ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

ТОМ 16 1967 № 3

СОДЕРЖАНИЕ

Стр.

Статьи

АЛ. ДИМА, Титу Майореску и вопросы национальной культуры 337
ДЖЕОРДЖЕ КЭЛИНЕСКУ, Фольклор в журнале « Литературные беседы » . 343
РОДИКА ФЛОРЯ, 100 лет со дня выхода в свет журнала « Литературные беседы » 373
И. К. КИЦИМИЯ, Литературный жанр и литературное искусство в фольклорном творчестве 385
КОНСТ. ЧИОПРАГА, Романист Камил Петреску 393
К. ЖАЛБЭ, Искусство построения персонажа у Дж. Кэлинеску. Моральный портрет 415
АЛ. СЭНДУЛЕСКУ, Румынские теоретические точки зрения на роман 429
ВИРДЖИЛ НЕМОЯНУ, Свифт и история английской рифмы 441

Заметки

ДУМИТРУ ВЕЛЧУ, « Казначешта Иордакиоайа » — бабка со стороны матери хроникёра Иона Некулче; ВИРДЖИЛ ИОНЕСКУ, Ион Гика — автор брошюры периода революции 1848г. « *Что такое ремесленники?* » и сотрудник унионистской газеты « Звезда Дуная »; ГЕЙНЦ СТЭНЕСКУ, Антология на немецком языке, составленная Теохаром Алекси (1877 г.) 449

Рецензии

OVIDIU PAPADIMA : Cezar Boliac (Чезар Болиак) Изд. Академии, Бухарест, 1966 *Марин Букур* AL. SĂNDULESCU : *Scrisori inedite* (Неизданные письма Дуилиу Замфиреску), Изд. Академии, Бухарест, 1967 (*Корнелия Штефэнеску*); RAYMOND JEAN : *La littérature et la réalité (de Diderot au Nouveau Roman)*, Alobin Michel, 1965 (*Аристица Негряну*); ROBERT BRUSTEIN : The of Revolt. An Approach to the Modern Drama, Methuen Co Ltd., London, 1965 (*Иляна Константниеску*); AL. THIBAUDET : Filozofia criticii. Pagini de critică şi de istorie literară (Философия критики. Страницы критики и истории литературы. Вводная статья, перевод предисловие, извлечения и заметки — Савина Брату), Бухарест, Изд. мировой лит., 1966 (*Мируна Кристеску*); * * * Revue d'Histoire littéraire de la France 66e annéd, 1966 (№ 1—4, janvier — décemLre) (*Марин Букур*) 477

Хроника

Деятельность бухарестского Института истории и теории литературы им. Джеордже Кэлинеску за 1966 год; Деятельность секции истории литературы клужского института (за 1966 год); Деятельность секции истории литературы и фольклора ясского Центра языкознания, истории литературы и фольклора за 1966 год 497

TITU MAIORESCU ȘI PROBLEMELE CULTURII NAȚIONALE

AL. DIMA

Comemorarea cincantenarului morții lui Maiorescu găsește istoria noastră literară într-un moment prielnic reconsiderării obiective și drepte a contribuției reale a personalităților ce s-au străduit pe tărîmul culturii și al literaturii naționale. Depășind îngustimea dogmatismului ca și facilitățile sociologicismului vulgar, progresele evidente ale metodologiei științei literare ne îngăduie să vedem azi mai limpede problemele, să ne orientăm cu mai multă certitudine printre dificultățile lor, să proiectăm o lumină mai vie asupra figurilor ce au reprezentat diferitele momente ale mișcării noastre literare și culturale.

Ultimii ani au repus, printre altele, în discuție controversata personalitate a lui Titu Maiorescu, dar — de la prima intervenție din 1963 și pînă astăzi — s-au înregistrat posibilitățile unei cercetări mai adecvate cu privire la critic și la opera sa. A devenit astfel limpede că scriitorul de care ne ocupăm a exercitat o înrîurire sensibilă asupra vremii sale și asupra spiritului public deopotrivă și că aceasta a continuat îndelung și asupra posterității sale.

După ce a apărut multora ca o personalitate de tip armonios, olimpic, închis, atît *Însemnările zilnice*, cît și întreaga lui operă critică, precum și acțiunile lui publice ni l-au înfățișat *tinzînd*, mai degrabă, spre aceasta decît întrupînd-o în mod concret. Într-adevăr, o privire de ansamblu stăruind asupra diferitelor fețe ale activității sale recunoaște în personalitatea lui Maiorescu una dintre acele figuri aparent unitare, dar care — în fond — sînt sfîșiate de numeroase contradicții interioare, reacționînd felurit față de puternicele incitații ale epocii. Unii dintre cercetătorii recenți ai operii sale — ne referim anume la Tudor Vianu și la prof. Liviu Rusu — l-au situat, cu drept cuvînt, în galeria acelor spirite contradictorii, nu prea rare în istoria culturii de altfel, ca, de exemplu, Lew Tolstoi, caracterizat atît de pregnant de Lenin și ale cărui aspecte negative nu l-au eliminat, în nici un caz, din istoria culturii și literaturii ruse. Atitudinea politică a lui Maiorescu, opoziția sa față de mișcarea din 1848, unele concepții eronate despre cultură și evoluția socială, care au fost scoase în relief mai de mult sau în ultima vreme nu umbresc în mod

REV. IST. TEORIE LIT., T. 16, NR. 3, P. 337-342

hotărîtor contribuţiile lui reale în cadrul dezvoltării noastre culturale din a doua jumătate a secolului trecut şi nu pun la îndoială integrarea lui printre tradiţiile pozitive ale epocii.

Personalitatea lui Titu Maiorescu rămîne, în primul rînd, una culturală, şi către aceasta urmează să se îndrepte cercetarea noastră, dezvăluind şi analizînd principalele atitudini ale criticului faţă de problemele culturii în genere şi îndeosebi faţă de cele ale culturii naţionale în care el a crezut în mod neîndoios şi neclintit. Studiul nostru se va referi direct la textele maioresciene, procedeu ce n-a fost totdeauna folosit, ceea ce a stîrnit protestul criticului însuşi cu prilejul numeroaselor sale polemici.

★

În spiritul veacului al XIX-lea, despre care Maiorescu spunea, cu drept cuvînt, că se va numi în istorie „secolul naţionalităţilor", şi în cadrul mişcării culturale din propria sa patrie, criticul recunoştea, la rîndu-i, „că popoarele sînt chemate a se întări în cercuri etnografice", că fiecare popor „îşi dezvoltă în mod special individualitatea şi, separîndu-se aci de toate celelalte, îşi constituie naţionalitatea sa", în acelaşi timp „o formă de stat naţională şi mai ales o literatură şi o limbă naţională" (vol. II, 13)[1]. Toate aceste ţeluri erau privite, cum o repeta el de numeroase ori, prin prisma unei concepţii sociologice şi istorice moderne, şi trebuie arătat, de la început, că scriitorul refuza orice întoarcere spre trecut, orice evadare de tip romantic şi paseist. O astfel de atitudine va fi afirmată cu dîrzenie, de pildă, cu prilejul combaterii şcolii lui Bărnuţiu care năzuia utopic spre o reînviere totală a dreptului roman în cuprinsul statului nostru modern, sau al combaterii lingviştilor purişti, care doreau eliminarea din limbă a tuturor elementelor nelatine şi îndeosebi a celor slavone, năzuind spre o întoarcere către faza latină a limbii noastre.

Maiorescu şi-a dezvoltat, de altfel, întreaga sa activitate culturală, pe aproape toate domeniile, în acest spirit al actualităţii şi oportunităţii în sensul pozitiv al cuvîntului. Încă din vremea studiilor sale, el cunoştea racilele culturii noastre incipiente şi-şi propunea remedierea lor potrivit unui plan adaptat cerinţelor celor mai urgente ale societăţii naţionale. Maiorescu şi-a dat seama că marile probleme ale momentului de după 1860 constau, în primul rînd, în preocupările privind vorbirea şi scrierea limbii naţionale, ca şi orientarea fundamentală a diferitelor domenii ale culturii şi literaturii naţionale.

Într-un astfel de climat, criticul-îndrumător nu a năzuit spre alcătuirea unor studii de specialitate pe tărîmul filozofiei, esteticii sau filologiei, care să cristalizeze opinii proprii, producţii ale originalităţii sale. De aceea izvoarele lui Maiorescu au putut fi uşor reconstituite între hegeleanism, herbartism şi schopenhauerism îndeosebi, nefiind vorba, în fond, de studii cu năzuinţe creatoare, ci numai de lucrări în felul manualelor şi tratatelor curente care folosesc în genere material eterogen şi eclectic. Cercetarea lui Maiorescu din 1867 despre *Poezia română* era, după propria lui expresie, „un studiu elementar", o culegere „de adevă-

[1] Toate referirile se fac la ediţia Titu Maiorescu, *Critice* Minerva, 1922.

ruri fundamentale" (Prefaţa la ediţia 1892), o „estetică practică". Scopul pedagogic şi optica actualităţii imediate apar mereu în mod evident.

Se înţelege că preocuparea permanentă a lui Maiorescu pentru dezvoltarea valorilor specifice ale literaturii naţionale n-au putut duce la vreo tendinţă de izolare a acesteia. De mai multe ori, şi mai ales în articolul *Literatura română şi străinătatea* (1882), criticul saluta interesul străinilor pentru literatura română. Traducerile, ca şi comentariile cu privire la unele aspecte ale poeziei noastre populare şi culte transpuse în limba germană, l-au reţinut îndelung aci. El şi-a pus întrebarea firească relativă la motivarea ecourilor româneşti în străinătate şi răspunsul său, rostit — printre altele — în articolul citat, a răsunat cu limpezime. Maiorescu a accentuat, în acest scop, mai întîi condiţia estetică a literaturii, lăudînd scrierile traduse din Alecsandri, Bolintineanu, Eminescu, Slavici, Gane sau Negruzzi, dar nu mai puţin tematica originală, observînd că „orice individualitate de popor îşi are valoarea ei absolută" cu ecouri în omenire, în măsura încorporării ei artistice. La acestea se adaugă o interesantă motivare de caracter istoric ce trebuie subliniată. Maiorescu socotea că simpatia cu care erau înconjurate naraţiunile cu teme ţărăneşti de la noi, cele ale lui Gane sau Slavici, se datoreşte şi consonanţei cu un întreg curent european ce îmbrăţişa în apus romanele poporane. Maiorescu schiţa, cu acest prilej, o teorie a romanului care merită a fi reamintită prin aspectele ei vădit pozitive, după care „subiectul propriu al romanului este viaţa specific naţională şi personajele principale trebuie să fie tipurile unei clase întregi, mai ales ale ţăranului şi ale claselor de jos" (vol. III, 20). Dacă ne gîndim că teoreticieni ulteriori ai romanului contestau posibilitatea dezvoltării speciei pe subiecte ţărăneşti, întrucît acestea ar fi oferit o psihologie prea simplă, ideile lui Maiorescu îşi afirmă — prin comparaţie — valoarea.

Raporturile culturii române cu cea universală, îndeosebi cu cea occidentală, l-au preocupat mereu pe Maiorescu, înainte chiar de articolul mai sus citat, ca, de pildă, în cel intitulat *Observări polemice* din 1869. Aici combate el cu fermitatea-i cunoscută, cu energie, violenţă sau ironie tendinţele unor latinişti care ridicau literatura română — în mod arbitrar — la nivel european provocînd comparaţii stranii cu marile valori apusene ca, de exemplu, alăturînd pe Ienăchiţă Văcărescu lui Gœthe, dintr-un patriotism rău înţeles.

În această matcă se încadrează şi lupta lui împotriva naţionalismului şovin, răsturnător al scărilor de valori, observînd că „o lucrare slabă nu merită lauda prin aceea că e românească" (vol. I, 129) sau că „nu există un naţionalism al ştiinţei capabil de a face din eroare adevăr, dacă numai eroarea provine de la un autor român" (*op. cit.*, p. 130). Nu împotriva naţiunii şi a specificului naţional lupta prin urmare Maiorescu, cum au crezut cu rea-intenţie unii dintre contemporanii săi, ci, după cum e limpede, în contra mistificării ideii naţionale şi a transformării ei într-un criteriu de valorificare absolută. Poziţia lui Maiorescu era cu totul clară cînd scria: „se strigă că se atacă românismul îndată ce se atacă aceste rătăciri bolnave ale literaturii române", referindu-se la pseudoconceptele de „naţiune" şi „libertate" care circulau tendenţios în epoca lui ca false şi ipocrite drapele. Maiorescu constata năvala nulităţilor şi a mediocrităţilor timpului, a căror caracterizare o închegase dur,

dar drept: „o gloată de exploatatori pentru care Dunărea nu e destul de largă ca să-i despartă de Bizanț" (Prefața la ediția din 1874).

Firește că o astfel de luptă nu se putea desfășura fără reacțiuni, și acestea aveau să se și producă de îndată, cu violență și stăruință. „Direcția nouă" pe care o proclamase Maiorescu va suferi astfel mai întîi atacul Societății Academice Române însăși încă din 1869, la care se asociază o întreagă serie de gazete; criticul număra la un moment dat 86 de numere de gazete care îl declarau cosmopolit și dușmanul națiunii. Se pornise, cum scria Maiorescu, „o sfîntă cruciadă împotriva cosmopolitismului", dar răspunsul mentorului „Convorbirilor" a fost categoric și convingător.

Pe baza indiscutabilă a textelor, dintre care n-am citat decît unele, caracterizarea cercetărilor după care Maiorescu poate fi integrat și el curentului național al secolului al XIX-lea prin contribuțiile sale teoretice și acțiunile practice ni se pare și nouă justă.

Opoziția amplă pe care Maiorescu a întîmpinat-o se datorește totuși și unei erori ideologice, pe care o cercetare obiectivă e obligată a o consemna. E vorba anume de eliminarea tematicii și atitudinii patriotice din sfera poeziei pe care criticul a teoretizat-o de mai multe ori, după cum se știe, în mod răspicat: „Tot ce este produs al reflecțiunii exterioare (idei politice, morale, științifice etc.) nu intră în sfera poeziei și orice încercare pentru aceasta a fost o eroare" (vol. I, 60). Defectele multor opere, spunea el, se datoresc confundării ariilor de valori, el socotind că valorile se exclud între ele.

Ne aflăm, după cum se vede, în fața unei axiologii stricte, rigide, ale cărei izvoare au fost identificate de mult în filozofia idealistă germană de pe linia Hegel-Schopenhauer, îndeosebi ele se trag din cel de pe urmă, mai ales dacă adăugăm observația des repetată de Maiorescu, după care arta presupune înălțarea în lumea ideilor generale, platonice, deasupra tumultului cotidian și a intereselor de toate felurile, printre care se numărau — după el — și cele politice și patriotice. Firește, o astfel de concepție nu se poate susține nici filozofic, nici sociologic și nici istoric, arta tuturor timpurilor cuprinzînd o sumă eterogenă de valori de toate tipurile, inclusiv de valori politice, exprimate în veștmînt estetic, și o eliminare a acestora în numele unor idei filozofice discutabile nu rezistă criticii. De altfel, de mai multe ori, Maiorescu însuși avea să-și infirme practic poziția sa dogmatică, din moment ce apăra poezia lui Alecsandri și Bolintineanu cuprinzînd atîtea aspecte patriotice, recunoștea în *Deșteaptă-te române* un imn care a cristalizat năzuințele politice ale maselor tuturor provinciilor naționale și o dată ce prezenta elogios, cu alte prilejuri, prin rapoarte academice, pe un Goga sau Sadoveanu.

Încadrarea lui Maiorescu în mișcarea culturală și literară de caracter național a epocii de după Kogălniceanu trebuie întemeiată și prin larga bază populară pe care el a înțeles s-o atribuie culturii noastre. Împotriva izolării autonomismului estetic pe care el îl preconizase, numeroase texte maioresciene vorbesc despre difuziunea poeziei „în conștiința tuturor", despre necesitatea înțelegerii ei unanime, „pentru marea majoritate a poporului" (vol. I, 27). E cunoscută prețuirea pe care Maiorescu a arătat-o culegerii de poezii populare a lui Alecsandri, dar nu este vorba numai despre aceasta. Criticul exemplifica tipicele realizări estetice ale

poeziei în studiul său despre *Poezia română* și cu piese ale poeziei populare, aprecia valoarea imaginilor acestei poezii, conținutul ei, care putea cuprinde, după părerea lui, idei cît mai înalte, ca și capacitatea generalizatoare a literaturii populare, evidentă prin chiar anonimatul ei, spre a nu mai vorbi și de limba „sănătoasă" și „eufonică", așa cum o califica Maiorescu.

Un capitol esențial al concepției despre cultură în genere și despre cea națională în special despre care s-a discutat îndelung și care nu poate fi omis cuprinde ampla intervenție a lui Maiorescu în problema formelor fără fond, aspect de seamă al „direcției noi", pentru care milita.

După cum se știe, pornind de la idei curente în filozofia culturii veacului trecut și îndeosebi de la sistemele idealismului german și apoi de la concepțiile evoluționismului sociologic englez, Maiorescu a susținut ideea că întreaga noastră civilizație și cultură din secolul al XIX-lea e lipsită de fundamentele reale ale „fondului" și că numai o dezvoltare lentă și îndelungă a acestuia poate determina apariția unor forme organice, corespunzătoare. Maiorescu se mișca numai pe liniile filozofiei și sociologiei idealiste și nu poseda, prin urmare, metoda adevăratei cercetări care identifică în opoziția formei cu fondul contradicțiile epocii, și anume, între relațiile capitaliste, creatoare rapide ale formelor noi, și rămășițele feudale ce stăruiau încă.

Lupta lui Maiorescu împotriva formelor fără fond, deși se desfășura într-un cadru evoluționist și istoricist în sensul prezentat mai sus, a cuprins totuși unele aspecte pozitive ce nu trebuiesc ignorate.

Mai întîi, întreaga teorie, văzută nu sociologic, ci din punctul de vedere al filozofiei culturii, ascunde o tendință vădită spre armonizarea formelor cu fondul, adică se urmărește, în realitate, e adevărat în perspectiva timpului, consolidarea organică a valorilor materiale și spirituale pe baza structurilor lor interne. O astfel de vedere duce apoi mai departe la impunerea în cultură a *criteriului calitativ*, ceea ce constituie, fără îndoială, un aspect pozitiv al concepției lui Maiorescu. În cadrul luptei împotriva formelor fără fond, criticul a dus de fapt o luptă împotriva mediocrităților și nulităților, proclamînd *condiția sine qua non a calității* în problemele de cultură; de asemenea, aceeași luptă tindea spre o condamnare a împrumuturilor străine rapide și neselectate, a influențelor nesusținute de nevoi interioare, a imitației cosmopolite pe care Maiorescu o respingea astfel încă o dată.

O prezentare generală a problematicii culturale în optica lui Maiorescu nu poate să nu stăruie asupra importanței pe care el a acordat-o criticii și funcțiunilor ei. Nu e vorba, desigur, de exercițiul obișnuit al criticii literare, ci, de fapt, de o metodă generală aplicată nu numai domeniului literar, ci tuturor tărîmurilor culturii. Critica avea, prin urmare, în concepția scriitorului de care ne ocupăm, o funcție necesară în mod absolut și constituia o condiție a însăși propășirii culturale. El o spunea limpede: „critică destructivă unde trebuie, și constructivă unde poate", căci „între ruine trebuie împlîntat semnul adevărului" (vol. I, 223). Actele culturii fiind manifestări publice, oficiul critic devine, la rîndu-i, public; de aci însemnătatea răspunderii și autorității criticului.

Printre obiectivele criticii, dintre care unele au fost citate mai sus, atrage atenția cel care se referă la ocrotirea „puterilor materiale sau

spirituale" ale poporului, care nu pot fi folosite oricum, în direcții greșite, pentru că, spunea criticul: „Ai un singur bloc de marmură dacă îl utilizezi pentru o figură caricată de unde să mai poți sculpta o Minervă?" (Prefață la ediția 1874). Se vădește aici un interesant principiu, am spune al economiei culturale, al grijii pentru o utilizare adecvată și rodnică a capacității spirituale a națiunii, principiu care ilustrează încă o dată simțul istoric și practic al criticului.

Funcțiunea principală a criticii rămîne însă pentru Maiorescu „îndreptarea" racilelor ce stăruiau la începuturile culturii noastre și aparțineau îndeosebi „junei generații", căci, după cum arată de mai multe ori, „înțelegerea răului este o parte a îndreptării" (vol. I, 117). Astfel de convingeri despre misiunea și caracterele criticii au fost aplicate, după cum se știe, cu aprigă consecvență, fermitate și energie și rezultatele lor n-au pregetat să se arate în epoca lui.

★

Comemorarea cincantenarului morții lui Maiorescu ne oferă, prin urmare, prilejul să reliefăm cîteva din meritele lui esențiale.

Ne referim, în primul rînd, la utilitatea certă a unora dintre concepțiile și acțiunile lui din a doua jumătate a secolului trecut. Devotamentul pe care l-a arătat ridicării calitative a valorilor spirituale incipiente, însemnătatea pe care a acordat-o bazei naționale și populare a literaturii, limbii și ortografiei, tendința de a sublinia permanent originalitatea culturii noastre, dorința de a o vedea încadrată unui climat mondial pe baza caracterelor ei diferențiale, importanța pe care a dat-o criticii și funcțiunilor ei negative, pe de o parte, celor creatoare, pe de alta, fermitatea și energia neclintită cu care a combătut unele racile ale epocii sale, ca și stilul său științific general — iată contribuții care-l situează neîndoios printre personalitățile determinante ale mișcării literare și culturale ale timpului său. Fără prezența lui Maiorescu, multe fenomene ale epocii nu s-ar putea explica, iar peisajul istoriei noastre spirituale ni s-ar înfățișa mai îngust și mai palid.

FOLCLORUL ÎN „CONVORBIRI LITERARE"

GEORGE CĂLINESCU

Printre problemele de cercetat în domeniul folclorului, figura în planul de cercetare ştiinţifică al Institutului de istorie literară şi folclor şi *Folclorul în publicaţiile periodice literare româneşti*. Problema a fost inclusă în plan în 1956, iar temele din cadrul ei au fost elaborate în anii 1956—1957. Dintre acestea au fost publicate pînă acum — după cunoştinţele noastre — două : *Folclorul la „Tribuna" din Sibiu* de Gh. Vrabie în „Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor", an. VI (1957), nr. 3—4, p. 225—259 şi *Aspecte folclorice din „Foaia poporului"* de Ovidiu Papadima în aceeaşi revistă, an X (1961), nr. 4, p. 661—701. G. Călinescu s-a înscris şi el în plan cu lucrarea *Preocupări de folclor la „Convorbiri literare"*, pe care a executat-o se pare în prima jumătate a anului 1958. În orice caz a lucrat la ea paralel cu *Estetica basmului* sau îndată ce a isprăvit acest vast studiu. Faptul că prima parte a *Esteticii basmului* a apărut în nr. 3—4/1957 al revistei „Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor" nu trebuie să ne deruteze, întrucît atunci revista apărea cu mari întîrzieri. În orice caz G. Călinescu citea la Institut capitole din *Estetica basmului* în prima jumătate a anului 1958, iar curînd după aceasta ne-a citit şi începutul lucrării pe care o publicăm aici. Directorul ne-a prevenit atunci că şi-a realizat sarcina de plan „la un nivel destul de jos", fără comentarii şi sintetizări întrucît şi-a propus ca obiectiv deocamdată de a da o imagine globală şi exactă a preocupărilor de folclor în revistă, considerînd o atare descripţie necesară în vederea cercetărilor ulterioare. „De fapt, a spus d-sa, sînt nişte fişe puse cap la cap". Dar după prima lectură n-a mai revenit şi de atunci n-am mai ştiut nimic de soarta cercetării întreprinse. Abia în primăvara acestui an împlinindu-se un veac de la apariţia „Convorbirilor literare", ni s-a părut că nu e lipsit de interes să vedem în ce măsură G. Călinescu a continuat atunci investigaţia. Într-un dosar voluminos intitulat *Probleme de folclor*, cuprinzînd şi o serie de schiţe pentru *Estetica basmului*, dar şi alte materiale, am găsit un manuscris de 54 pagini intitulat *Folclorul în „Convorbiri literare"*. Studiul n-a fost terminat şi n-a depăşit stadiul pregătitor la care se referea G. Călinescu atunci cînd ne-a comunicat începutul lui, pare-se că în iunie sau iulie 1958. Totuşi publicarea prezintă interes, după părerea noastră, în primul rînd pentru că oferă o oglindă fidelă a modului în care lucra G. Călinescu, iar în al doilea rînd întrucît selectările şi unele comentarii sînt totuşi relevante

REV. IST. TEORIE LIT., T. 16, NR. 3, P. 343-372

pentru modul în care G. Călinescu înţelegea să contribuie la cercetarea şi valorificarea folclorului. Cum însă spaţiul revistei nu ne permite să publicăm textul în întregime, am ales un număr de fragmente (totalizînd cca 40% din întreg), care ni s-au părut a fi mai semnificative tocmai din cele două puncte de vedere indicate mai sus. Citatele din „Convorbiri literare" au fost colaţionate cu textele din revistă. Comentariul lui G. Călinescu l-am păstrat pe cît se poate intact, corectînd doar cîteva greşeli evidente de scriere, de minimă importanţă, şi punînd de acord ortografia cu regulile azi în vigoare.

MIHAI NOVICOV

În scurtul program semnat de Iacob Negruzzi în nr. 1 din 1 martie 1867 al „Convorbirilor literare" nu se face nici o aluzie la producţia literară populară. În acelaşi număr însă, Titu Maiorescu începe publicarea însemnatului articol teoretic şi polemic *Despre poezia română*. În urmarea din nr. 2 al revistei (15 martie 1867), criticul, observînd slabele comparaţii ale poeţilor români, le dă ca exemplu poeziile populare :

„Dacă e vorba să comparăm tot cu flori, să ne luăm mai bine de exemplu poeziile populare, chiar cele mai de rînd, care toate au cel puţin originalitate în determinarea florilor şi nu vorbesc numai de rose şi de crini. Cît este de espresivă următoarea strofă, născută pe stradele Bucurescilor !

Frunză verde măr sălciu
În grădină-n Cişmigiu,
Două fete frumuşele
Mi-au furat minţile mele :
Una oacheşă şi-naltă
Ca o dalie învoaltă,
Alta blondă mijlocie,
Ca o junâ iasomie,
Una are ochi de mură
Care inimile fură,
Alta două viorele
Ce te scoate din oprele.
etc.".

Fiind vorba de abuzul de diminutive al poeţilor români, Titu Maiorescu dă ca pildă iarăşi (nr. 7 din 1 iunie 1867) folclorul :

„Şi aci, ca în toate chestiunile ce se refer la natura limbei, poesia populară ne poate servi de model. Citâm ca exemplu frumoasa poesie din România mică *Oltule, Olteţule* :

Oltule, Olteţule !
Seca-ţ-ar pîraele,
Să crească dudaele,
Să trec cu picioarele".

(Urmează citarea întregii poezii).

„În toată poesia nici un diminutiv nu este nenatural sau forţat din cauza rimei. *Petrele — fetele* s-ar fi rimat mai bine decît *petricelele* —

fetițele, deși amîndouă nu sunt rime curate; și *neica — leica* erau o rimă tot așa de bună ca *neicuța — leicuța*. Diminutivele sînt doar aci numai desmierdări populare".

În același număr, ilustrînd regula „ca poetul să nu-și înjosească obiectul", criticul scrie:

„... Farmecul poesiilor populare e distanța relativă între ideile de rînd, care servesc de fond și între subita nobleță de simțimînt care străbate și se înalță peste dînsele" (iar în notă: „De aci se esplică profunda impresiune, ce produc scenele populare din dramele lui Shakespeare, cu tot cinismul lor").

„Unei poesii populare îi este permis a zice:

Frunză verde de piper!
Dacă nu e un mister
Că ești Dumnezeu în cer,
Dă-mi și mie ce îți cer;"

(Citatul continuă).

„Dar unei poesii de salon nu-i e permis a se intitula „geana de lacrimi" și apoi a zice:

Geana-mi de lacrimi e ca o salbă,
Ardă-te-ar focul demon spurcat! etc.

E de observat că „poesia populară" citată de Titu Maiorescu e o producție vulgară de mahala.

În nr. 10 (din 15 iulie 1867) la *Notițe literare*, redacția anunță apariția colecției de *Poesii populare* a lui V. Alecsandri. Elogiul esențial este următorul: „Această prețioasă colecțiune, mai complectă și mai interesantă decît toate cele care au apărut pînă acum, constitue un adevărat tesaur național. Din pagină în pagină, putem urmări inspirațiunea naivă și puternică de care poporul român a dat probe în trecut, și care a susținut viața și individualitatea sa, în mijlocul grelelor evenimente de care a fost împresurat". Afirmația lui Alecsandri că „românul e născut poet" e aprobată. Din articolul *Direcția nouă* de Titu Maiorescu (VI, 1872—73, p. 222) aflăm că această notiță este ieșită „din pana d-lui V. Pogor".

Putem considera ca o manifestare în favoarea folclorului și cîntecelul comic *Ion Păpușarul* de V. Alecsandri (nr. 21 din 1 ianuarie 1868), în care se ridiculizează prigoana poliției împotriva jocului de păpuși și a irozilor.

Titu Maiorescu, socotind că „jurnalistica română nu și-a îndeplinit încă datoria ei către colecțiunea de poesii populare publicată de D. V. Alecsandri" (nr. 22 din 15 ianuarie 1868), scrie o recenzie mai lungă. El salută culegerea și pentru valoarea literară și lingvistică, și ca document etnologic: „Cartea D. Alecsandri este și va rămînea pentru tot timpul un tezaur bogat de adevărată poezie și tot deodată de limbă sănătoasă, de notițe caracteristice asupra datinelor sociale, asupra istoriei naționale, și cu un cuvînt asupra poporului român". Caracteristica din punct de vedere estetic a poeziilor populare este, după el, „naivitatea lor, lipsa de orice artificiu, de orice dispoziție forțată, simțimîntul natural ce le-a inspirat. Sunt două moduri de a privi lumea care ne înconjură: cu

reflecțiunea rece, speculativă sau speculatoare, și cu inima plină de simțiminte. Din cel dintîi mod ies pentru literatură cărțile de știință, din cel de al doilea productele de artă". „Politica, declamațiunile contra absolutismului, reflecțiunile manierate asupra divinității, imortalității etc., etc. nu ating cuprinsul lor sentimental și nu silesc pe cetitor a recădea din înălțimea impresiunii poetice în mijlocul preocupațiunilor de toate zilele. Nu că doar poporul ar fi nesimțitor la asemenea lucruri; dar el cînd face poezie nu face politică". Însă criticul e silit a recunoaște că și la români se găsesc poezii politice, de pildă contra Austriei. Explicația pe care o dă pare cu totul confuză. Totuși noi știm care era concepția estetică a lui Titu Maiorescu. Îmbrățișînd propoziția hegeliană că obiectul de artă e o reprezentare sensibilă a ideii, el profesează teoria schopenhaueriană a atenuării egoismului prin artă. Patriotismul e admis nu ca reflecție, ci ca pură emoție și numai atunci cînd atinge impersonalitatea unei simțiri universale. Pentru ca să nu se înțeleagă că vede în poezia populară doar o expresie a naivității, criticul se grăbește a adăuga: „Cu toate aceste autorii și publicul « din societate » s-ar înșăla foarte mult, cînd ar cugeta că simțimîntul naiv al poporului nu este compatibil cu ideile cele înalte. Lumea se poate aprofunda tot așa de bine pe calea inimei ca și pe calea reflecțiunii, și pentru aceea că poporul își esprimă numai simțimintele sale, nu se eschide o profundă meditațiune, și o mare delicateță în esprimarea ei. Îndrăznim chiar a crede, că mulți poeți de salon ar fi încîntați, cînd ar putea descoperi în fantasia d-lor idei cu o umbră numai de frumusețea celor populare...".

În rezumat, Titu Maiorescu, care publică în numerele din același an al „Convorbirilor literare" studiul *Despre poezia română* și se pregătește a ataca în anul II „limba română în jurnalele din Austria", consideră folclorul mai ales sub aspect artistic, luînd limba poporului ca termen pentru dezvoltarea celei culte și poezia populară ca un model de bună direcțiune în arta poetică. El este, în fond, introducătorul interesului pentru poezia populară la Junimea și, respectiv, la „Convorbiri literare".

În anul al II-lea (1 martie 1868—1 martie 1869) singura manifestare folclorică este *Românii din Macedonia și poezia lor populară* de I. Caragiani. Semnalăm cu toate acestea o notă a lui A. D. Xenopol la articolul său *Cultura națională* (p. 265). Fiind de părere în text că „ceea ce mai cu samă poporul trebue să caute a produce este o muzică și o poezie națională", observă în josul paginii următoarele: „Național nu vra să zică popular. Disvoltarea cea mai mare poate fi dată unui gen de producțiuni și aceasta să rămîie națională, pe cînd producțiunile populare sunt totdeauna încă ceva în față". Prin asta reducea importanța culturală a folclorului la aceea de simplu punct de plecare, miezul unei culturi naționale alcătuindu-l creația cultă [1].

---

[1] De altminteri A. D. X. insinua acest lucru și în text (II, p. 250) la *tradițiuni*: „În genere literatura populară este un tesaur în care se văd încă nedesvălite toate puterile spiritului unui popor pe care timpul și condițiuni favorabile vor putea să le împingă în o desvoltare conformă aspirațiunilor naturei omenești. Cunoașterea literaturii populare ne dă cunoștință de aceste tendinți și prin urmare ne arată drumul ce poporul trebuie să urmeze pe calea reflectivă în producțiunile sale".

Articolul lui I. Caragiani (nr. 21 din 1 ianuarie 1869 și următoarele), deși sumar, are un oarecare caracter științific. Întîi dădea cîteva informații geografice și istorice cu privire la românii din Macedonia, adică de fapt despre românii locuind de-a dreapta Dunării, numiți și rumeoliți, apoi cîteva noțiuni asupra dialectului lor, în fine trecea la caracterizarea poeziei populare, întîi în general. Ideile sînt cele maioresciene, foarte stîngaci exprimate, însă cu unele observări mai de specialist. Poezia populară se deosebește de cea cultă „înainte de toate că nu se compune de țăran cu condeiul în mînă... și circulă printre popor nescrisă și fără a se ști autorii ei". Caragiani a întrebat în Rumelia pe păstori cum se naște poezia lor și aceștia i-au răspuns într-un chip din care se vede că poezia populară are, cel puțin în parte, drept cauză o nemulțumire de ordin social:

„Apoi, iată cum: cînd după toate necazurile ce avem ne vine vestea de nouă biruri grele și gîndim că avem să ne vindem și pe copiii noștri ca să le plătim, mergem după oi și mirlocsim (ne plîngem soartea) ca bătrînele la mort.

— Ce ziceți atunci? îl întreb eu.

— Ce să zicem, răspunse el, „vai de noi, vai de noi, am s'armăm fără de oi, dai și dai și tot n'ascachi, pîn s'te vinzi și la hăsachi" și d-al de astea multe d-ale noastre".

În concluzie, Caragiani susține că poezia populară exprimă „inclinațiunile poporului, tendințele lui" (în fond nici T. Maiorescu nu nega acest lucru). „Aceste cerințe, tendințe, inclinațiuni și aspirațiuni ale poporului, cari formează caracterul său particular și național, credem că nu trebue să le negleajă acei cari pretind să reformeze și să instruiască poporul". Și propune un „studiu de caracterul poporului și de concepțiunile populare prin credințele lui cuprinse în basme, superstiții, obiceiuri etc.". I. Caragiani lărgea deci noțiunea de folclor, depășind frumosul propriu-zis, identificînd-o cu etnografia.

Din colecția sa, I. Caragiani nu oferă decît zece poezii în dialect original și traducere română, dintre care două vorbesc de contractarea căsătoriilor între tineri fără voia lor, de către părinți, celelalte, aproape toate despre credința femeilor față de cei în „străinătate" și jelirea celor căzuți în luptă. Cea mai interesantă este *Fata logodită fără voea ei*:

Mi-este feata lângedă,
Lângedă și veștedă.
— Ce ai lea feată de nu mi poți?
— Nu mi dădeși, dado, bun soț.

Și invitînd pe mamă să mărite pe cealaltă fată căreia îi concede și zestrea se pregătește de moarte.

Ție, soru, îț cîntă n'vestele,
Mie soru, îmi cîntă bătârnele;
Ție, soru, îți bagă veri,
Mie, soru, mi-adară ceri;
Tine, soru, te cingu cu brânu,
Mie, soru, îmi herbu grânu;
Tine, soru, te-asceaptă callu
Mine, soru, me-asceaptă scamnulu;

Tine, soru, te-asceaptă soacra,
Mine, soru, me-asceaptă groapa;
Tine, soru, te-ascaptă socrulu,
Mine, soru, me-asceaptă loculu.

Anul al III-lea (1 martie 1869—1 martie 1870) este sărac în folclor. Numai Miron Pompiliu trimite tipografiei Junimii spre tipărire o parte probabil din „o considerabilă colecțiune de balade, cîntece, hore etc., strînse mai cu samă de la românii ce locuesc în valea Crișului Negru, la poalele muntelui Bihor, și în împregiururile Săbiiului". Manuscrisul e acceptat. Din el, culegătorul publică în nr. 17 din 1 noemvrie 1869 două specimene. Întîiul se intitulează *Feciorul și pedepsirea maică-sa* și vorbește de un june însurat de curînd care chemat cu carte la oastea împărătească își lasă tînăra soție în grija mamei sale. Aceasta o vîră îndată la temniță,

Într-o cas'afurisită
De cinci ani necurățită,
De soare nestrăbătută,
Pentru robii mari făcută,
Ș-o ținea maică-sa bine,
Fără milă și rușine,
Cu coji arsă de pe masă
Cu spălături de prin vasă.

Din cele de mai sus reiese că feciorul și mamă-sa fac parte dintr-o categorie socială de aspect feudal, avînd slugi și robi (o variantă numește chiar pe tînăr „crăiuț"). Totuși soția nutrește sentimente democratice:

— Slobozi Doamne-n mila ta
Toți robii de la robie,
Iobagii din iobăgie,
Și slugii de la slugie,
Ș-al meu s-ț din cătănie!

După trei ani se-ntoarce ostașul și întreabă de nevastă. Mama zice că a murit de ciumă. Soțul cere să vadă groapa, mama spune că a fost înfundată de ploi. În cele din urmă soțul își găsește nevasta pierită la față în temniță. Soția cere ca bătrîna

Să moară în chinuri grele
Cum au fost și ale mele,
Să mi-o lege și spînzure
De trii cozi de iepe sure.

Plin de tact, poetul popular nu pomenește de executarea pedepsei. Într-o variantă din părțile Bălgradului (Alba-Iulia), pe care o dă culegătorul, fiul renunță la sancțiuni:

Ai noroc că-mi ești măicuță,
Că te-aș lua de cosiță etc.

Într-alta se recurge la un fel de ordalie. „Crăiuțu" zvîrle în sus o suliță care cade în capul maicii sale. Prin mai 1870, culegerea de *Balade populare*

române a lui Miron Pompiliu apărea, iar „Convorbirile literare" îi dedicau o notiță nesemnată în nr. 7 din anul IV (1 iunie 1870), oferindu-se și un exemplu. Giurgiu striga dintre lunci. Venea mamă-sa și-i spunea că i-a căzut în sîn pe cînd dormea un șarpe balaur cu coama de aur. Ruga pe maică-sa să i-l scoată. Aceasta nu se-ncumeta.

Ba io, puiu, n-oi învăli
Fără mînă nu pot fi
Fără tine pot trăi
Că de-a trăi taică-tău
Face altu-n locul tău.

Vin tată, soră, răspund cam la fel. Soseşte ibovnica, vîră mîna în sînul voinicului și scoate un brîu de aur. Concluzia?

Mîndra mea, cruciţa mea,
Poartă-mi-l Duminica
În ciudă la soro-mea,
Și-l poartă și Sîmbăta
În ciudă la maica-mea.

Atît din exemplele lui Caragiani, cît și din ale lui Miron Pompiliu se constată că iubirea între tineri e mai puternică decît aceea între părinți și copii.

. . . . . .

Evenimentul anului IV al „Convorbirilor literare" îl constituie publicarea basmului *Făt-Frumos din lacrimă* de M. Eminescu (IV, nr. 17 din 1 noemvrie și nr. 18 din 15 noemvrie 1870), întîiul basm apărut în revistă. În substanță el are toate semnele autenticității folclorice și conține cele mai comune motive-șablon:

Un împărat care e de cincizeci de ani în vrajbă cu împărăția vecină n-are copii. Împărăteasa se roagă la icoana Sfintei Fecioare, aceasta lăcrimează, împărăteasa atinge cu buzele lacrima și rămîne îngreunată cu Făt-frumos din lacrimă.

Făt-frumos caută pe tînărul împărat vecin să se bată cu el. Acesta vrînd prietenie se fac frați de cruce. Vecinul se teme de mama pădurilor care îi cere bir al zecelea din copiii supușilor. Făt-frumos o trîntește într-o piuă de piatră, prăvale peste ea o stîncă. Mama pădurii fuge cu piuă cu tot.

Făt-frumos pleacă după ea și dă de fata ei care îl învață cum să învingă pe babă. Într-un butoi e apă și în altul putere. Voinicul le mută unul în locul altuia. El bea putere și omoară baba care bea doar apă. Făt-frumos pleacă cu fata.

Fratele de cruce îl roagă să-i aducă pe fata Genarului. Făt-frumos fură fata, însă un motan cu șapte capete dă de veste. Genarul îl prinde și-l iartă, fiind creștin. A doua oară însă îl aruncă în sus și voinicul căzînd se face izvor. Dumnezeu și Sf. Petru îl învie. Făt-frumos merge iar la castelul Genarului iar fata întreabă pe tată-său unde este baba cea cu șapte iepe de la care se poate căpăta un mînz. Fata e adormită de Genar și uită, voinicul a auzit.

Urmează motivul binefacerilor. Făt-frumos face bine împăratului racilor care îl vor ajuta să găsească iepele, cînd va intra slugă la babă.

Făt frumos fuge cu fata babei pe un tretin în care au fost puse inimile din șapte cai. Bătrîna se ia după ei. Cu o perie, o cutie și o năframă,

date de fată, voinicul face obstacole pădure din perie, stîncă din cutie, lac din năframă), apoi omoară pe babă cu buzduganul. Ajunși într-un pustiu, calul se întoarce să mai sugă o dată la mă-sa, fata se mistuie cu duhurile ridicate din pustiu.

Voinicul o regăsește la Genarul. Îndemnat de tretinul cu șapte inimi, calul Genarului își aruncă stăpînul jos.

Ileana, nevasta lui Făt-frumos, orbise de plîns. În somn, Maica Domnului îi redă vederile. Nunta împăratului cu fata Genarului și a lui Făt-frumos cu fata mamei pădurilor.

Nimic nu depășește basmul țărănesc, dar stilul, de-altfel sobru, e așa de specific eminescian, încît cel neavizat în materie de folclor poate avea impresia unei invenții romantice. Începutul însuși sună metafizic: „În vremea veche, pe cînd oamenii, cum sunt ei azi, nu erau decît în germenu viitorului...". Totul, și în special descripțiile, de loc încărcate, au un ton de melancolie eminesciană. Numai ridicarea din pustiu a scheletelor de oameni pe schelete de cai spre a merge la benchetul din lună e un tablou prea cult romantic. Totuși, în general, M. Eminescu rămîne, pe cît îi îngăduie geniul, în limitele stricte ale basmului popular și ca atare nu-l putem da de o parte din categoria folclorului românesc. Vom vedea mai departe felul cum culeg basme I. Slavici și M. Pompiliu.

Deocamdată, în anul V (1 martie 1871—1 martie 1872), Miron Pompiliu continuă publicarea de remarcabile *Poesii populare de peste Carpați* (nr. 7 din 1 iunie 1871; nr. 18 din 15 noemvrie 1871). Spre exemplu una despre feciorul fermecat:

Ce s-aude scîrțiind
Și pe drum încet venind?
E un car cu patru boi
Încărcat cu păpușoi;
Dar în car cine-i culcat?
Un bădiță mort de bat!
Da nu-i bat de băutură
Ci de rea fărmecătură.
Și cine l-a fărmecat
Mințile de i-a luat?
O copilă din Banat
Cu trei maci din trei grădini,
Cu apă din trei fîntîni,
Cu așchiță din portiță,
Cu pămînt de sub temniță,
Cu pană de liliac
Ca să nu-și mai de de leac
Și să n-aibă alinare
Ca Dunărea cînd e mare.

Grațioasă este și ruga fetei îndrăgostită din *Plecarea*:

Bădișor ia-mă călare
Pe murguțul dumitale.
De ți-a cădè cu rușine

Fă-mă brîu pe lîngă tine,
De ţi-a părè brîul greu
Fă-mă lumină de seu,
De ţi-a fi că m-oi topi
Şi de mine te-i lipi
Fă-mă lumină de ceară
Şi mă pune subsuoară,
Că pe unde-i înnopta
Eu frumos ţ-oi lumina
Şi de cină ţ-oi găta.

Un N. Petru trimite şi el folclor revistei. Redactorul îi pierde manuscrisul. „D-lui N. Petru, în... Poesiile populare trimise s-au rătăcit. Vă rugăm să scuzaţi, şi să trimiteţi o altă copie" (nr. 18 din 15 noemvrie 1871). Într-adevăr, în nr. 22 (15 ianuarie 1872) apar *Cîntece populare din Transilvania* „din colecţiunea" lui N. Petru. Ele sînt scurte, unele părînd chiar strigături şi nu mai puţin remarcabile. De pildă :

Vino bade din grădină
Că-i poarta de rogojină
Cît pui mîna cade-n tină,
Nu veni bade de vreme
Că duşmanii taie lemne,
Vino bade pe-nserat
Cînd duşmanii s-au culcat.

Iată şi un admirabil portret impalpabil al voinicului :

Te cunosc bădiţul meu
Bate-mi-te-ar Dumnezeu
Te cunosc pe şuerat
Că nu eşti voinic curat
Pe sunetul zalelor
Pe mersul picioarelor.

Gelozia este ironizată astfel :

Cine-şi teme nevasta
Facă-şi gard în jur de ea
Tot cu pari
De stejari
Cu gradele de arţar.
Cine vrea
Tot că i-o ia.

Este evident că manuscrisele erau citite şi comentate în şedinţele Junimii în prezenţa lui Titu Maiorescu, astfel se explică calitatea materialului admis spre publicare. Mai tîrziu reviste de specialitate folcloristică nu vor da dovezi de un asemenea discernămînt.

Tot în anul V (nr. 23 din 1 fevruarie 1872 şi nr. 24 din 15 fevruarie 1872) publică o entuziastă dare de seamă despre *Cîntece de stea* şi *Povestea vorbei de Anton Pann*, V. Alecsandri, însoţind-o de numeroase extrase. Poetul declara *Povestea vorbei* „un adevărat tesaur de spiritul şi înţe-

lepciunea poporului Român''. „Trei volumuri — adaugă el mai spre sfîrșit — formează această minunată colecție ce se poate cu drept cuvînt numi Filosofia poporului român. Ele cuprind șiruri lungi de *zicale*, unele în mic număr, traduse din limbi străine iar cele mai multe culese din gura poporului nostru...''.

În anul VI (1 aprilie 1872—1 martie 1873) publică basme populare I. Slavici, după o concepție proprie pe care o exprimă în scrisoarea către redacție (p. 90). El observă că „chiar același om nu povestește aceeași poveste de două ori una după alta, fără de a se abate mai tîrziu de ceea ce a zis mai înainte; cu atîta mai mari sunt diferențele, ce purced din diferența provincială... Și apoi — o poveste e totdeauna amestecul mai multora : omul combină ce-i place. Partea fixă e un schelet foarte sărac — atît în gîndiri, cît și în fapte... Voesc să zic : nici o formă a poesiei populare nu are atîte variante ca povestea''. „Chemarea prelucrătorului'' împins de motive „estetice'' devine pentru Slavici, care declară a nu face știință ci doar a reproduce gîndirea poporului român, „cu mult mai grea și totodată cu mult mai frumoasă decît s-ar părè la început; el trebue să privească povestea din toate punctele de vedere și să combine din toate variantele un întreg frumos. Astfel culegătorul nu numai dă recepțiunii caracterul individual, „ci produce totodată un întreg nou''. În acest chip a „compus'' prozatorul *Zîna zorilor*. „Bunul meu mi-a povestit despre Smocfa cea frumoasă; în comitatul Zarandului mi s-a zis despre „Zîna codrilor''; în Comloș (Crișana) se vorbea despre „Pătru Făt-frumos viteaz'', și în Temișoara auzii povestea despre „Zîna zorilor''. Am ales numirea, care mi-a părut mai nimerită''. „Faptele și ideile sunt în toate variantele, cu puțină abatere, tot acelea... Odată lipsesc pădurile, odată țerile miraculoase; odată Petru trece peste smîntîna laptelui, altă dată peste palma nazdrăvanului; odată Petru e ucis, altă dată i se fură apa... ș. c. l.... Eu, din toate acestea, am ales și combinat''.

Un om de știință ar osîndi pe I. Slavici pentru metoda lui vițioasă și ar fi dispus să dea la o parte basmele sale. Însă examinîndu-le de aproape și ținînd socoteală și de vechimea lor, vom constata că ele rămîn un document folcloristic, tematica verificîndu-se ca foarte autentică. Întrucît privește stilul, scriind multă vreme după ce a auzit (*Zîna zorilor* e redactată după „vreo zece ani'' de cînd o auzise în Șiria), I. Slavici folosește un limbaj complicat. Dar și alți folcloriști redactează tîrziu și în stilul propriu.

. . . . . .

Intenția vădită a lui M. Eminescu, I. Slavici și a mai lipsitului de imaginație Miron Pompiliu este de a ridica basmul la nivelul unei mari creații artistice printr-o prelucrare cultă. În curînd se va ivi I. Creangă care va răsturna cu totul balanța, făcînd din basm un gen de observație morală într-un stil de o savoare inimitabilă.

Să nu trecem cu vederea unele manifestări folcloristice mai mărunte. A. D. Xenopol în *Ceva despre literatura poporană* (VI, nr. 4 din 1 iulie 1872), repetînd unele idei ale sale, face astfel deosebirea între literatura cultă și cea populară : „Dar în literatura scrisă, poporul sau omenirea nu lucrează el însuși la producerea, ci numai hotărăște asupra meritului ei, el are un rol numai pasiv, rolul de critic. În literatura poporană, poporul

însuși prin mulți din membrii săi lucrează la producerea frumosului. El este critic și autor. În literatura scrisă lucrează apoi un spirit, cel mult un veac de om la o producere nemuritoare; în cea poporană lucrează mii de spirite în timp de multe veacuri la o asemenea producere". G. Vîrnav-Liteanu în *Poesiile populare culese și întocmite de Alecsandri* (VI nr. 11 din 1 februarie 1873) încearcă o caracterizare a spiritului românesc prin poezia populară nu fără a admite universalitatea materială a unor elemente. Bunăoară: „În Franța, de exemplu, ceea ce apare mai mult în poezia cîntată este, pe lîngă bunul simț, rîsul și veselia. Tot ce dă loc la glumă n-a fost nicăiri luat mai bine în rîs decît acolo. Și ceea ce place mai mult, eroul popular, este plebeianul sprinten, voios, rîzător, care face minuni prin spiritul său, precum Figaro, care e perfecționat de Beaumarchais, dar care are începutul său în cîntecele vechi. Veselia este cîteodată îndrăzneață, stăruind pînă sub tunuri, dar totdeauna vie și nesfîrșită! Din contra cîntecele române sunt triste". Notăm că Titu Maiorescu laudă în *Direcția nouă* (VI, nr. 6 din 1 septemvrie 1872) pe Al. Odobescu pentru dizertația „despre cîntecele poporane" publicată în „Revista Română", 1861.

În *Studii asupra maghiarilor*, VI (an. VII, nr. 6 din 1 septemvrie 1873) I. Slavici schițează un studiu comparativ între folclorul maghiar și cel românesc care și azi încă este de întreprins. „*Meșe*, poveste maghiară, e, după el, română, Ileana Cosinzana se chiamă Szép Ilonka. Sînt și caii năzdrăvani, mama pădurii, sfînta Vinere, luptele cu smeii, și alte asemine imagini tainice, proprie numai poporului român. Maghiarii au auzit povestea de la un român, în limba română", dovada unele forme sintetice române. *Dal, dana* e doina română, „pentru aceea ritmul cîntecelor populare maghiare, care este mai ales cel popular român, îndeobște este foarte rău". *Csárdás*, crîșmăreasca, constă din două părți: „lassù", lin, și „friss", mărunțel. Linul „lassù" este *Ardeleana* română; mărunțelul „friss' este o compoziție din jocurile românești *Crișana, Bătuta, Pe picior, Logoșana* și *Mănunțaoa*. Deosebirea este numai aceea că românul joacă lin, trăgănat și cu modestie, iară maghiarul joacă înfocat, mai variat și cu oareșicare bizarerie fantastică". Măcar în materie de muzică putem spune că argumentația lui I. Slavici nu pare convingătoare, o caracteristică a muzicii maghiare fiind frecventa sincopare, pricină pentru care abundentele teme ungurești din Mozart nu aduc de loc a *Ardeleanca* sau *Bătuta*.

Folclorul formează obiect de preocupare și la prelecțiunile populare ale Junimii ținute la Universitatea din Iași. La 10 martie 1874 G. Panu tratează despre *Poezia populară* (VIII, nr. 3 din 1 iunie 1874), considerînd-o pe cea română superioară prin bogăția de imagini și „esprimarea celor mai puternice și totodată mai delicate simțiri ale sufletului" poeziei altor popoare. Compară, ca exemplificare, *Doncilă* și *Zidirea curții de Argeș* cu baladele corespunzătoare sîrbești. Prin urmare, un rudiment de folclor comparat. S. Vîrgolici vorbește la 24 martie despre *Teatru*, atingînd și folclorul dramatic (ibid.). Pomenește la capitolul teatrului popular religios de Irozi (în Muntenia Vifleim), în general cu doisprezece actori și mai tot în cîntece, la petrecerile dramatice profane de *baba* și *moșneagul, capra* și mai ales *păpușile*, indicînd și cîteva personaje tipice. „Un personaj însemnat din păpușile noastre este *ciobanul* care vine cu

oaea, tovarăşa lui nedeslipită...". La 7 aprilie trebuia să vorbească *A. D. Xenopol* despre *Muzica populară*; din nefericire, fiind bolnav, n-a ţinut prelegerea. Dar ne întrebăm, chiar sănătos fiind, ce competenţă ar fi avut el într-o asemenea grea materie.

V. Alecsandri face în nr. 9 din 1 decembrie 1875 o fişă (*Din albumul unui bibliofil*) asupra basmelor rimate : „Cînd ascultă cineva cu luare aminte modul cu care ţeranii povestesc basmele răspîndite în popor, el constată perioade întregi, rimate şi nu se refuză de a crede că poveştile sunt poemuri antice ce s-au prozait cu timpul...". Şi transcrie din povestea lui *Cal galbăn de sub soare.*

Ci c-au fost un împărat
Mare, mîndru, luminat,
Şi avea un cal frumos
Cu păr negru şi lucios.
Cînd încăleca pe el,
Se simţea mai tinerel,
Cînd pe el încăleca
Lumea-ntreag-o alerga.
El de cale s-au gătit
Şi la slugi au poruncit
De cal bine să grijească
Şi cu ochii să-l păzească
Căci de nu l-or îngriji
Vai ş-amar de ei va fi,
Şi le-or sta capetele
Unde stau picioarele !
Etc.

I. Creangă îşi intitulează scrierile cu izvor popular „poveşti" şi de fapt nu toate intră în definiţia propriu-zisă a basmului. *Soacra cu trei nurori* (IX, nr. 7 din 1 octombre 1875) e o simplă poveste, fără miraculos în care se narează cum trei surori şi-au omorît soacra. *Capra cu trei iezi* (IX, nr. 9 din 1 decemvrie 1875) cu toate că eroii sînt animale (simple măşti pentru o caracterologie umană) e o poveste despre felul cum o mamă capră s-a răzbunat pe omorîtorul copiilor ei, lupul. *Punguţa cu doi bani* (IX, nr. 10 din 1 ianuarie 1876) e un basm, avînd ca personaj un animal miraculos, cocoşul moşului care înghite cireada boierului şi toată haznaua cu bani şi o duce stăpînului. Putem clasifica şi *Dănilă Prepeleac* la basme (IX, nr. 12 din 1 martie 1876). Un om cam prostănac încît îşi vinde boii şi prin schimburi succesive se întoarce din tîrg cu o pungă goală, păcăleşte pe draci, socotiţi de popor ca foarte proşti, şi se alege cu un burduf de bani. *Povestea porcului* (X, nr. 1 din 1 aprilie 1876) e un basm cu motivele cele mai populare. Doi bătrîni fără copii înfiază un purceluş, care nu-i decît un fecior de împărat vrăjit. Purceluşul face minunile cerute de împărat şi capătă de nevastă pe fata lui, care, rău sfătuită, aruncă pe foc pielea de porc pe care soţul o părăseşte noaptea. Făt-frumos se face nevăzut, după drum lung trecînd pe la Sf. Miercuri, Sf. Vineri şi Sf. Duminecă, nevasta îl află la mînăstirea de Tămîie. *Stan Păţitul* (XI, nr. 1 din 1 Aprilie 1877) e un basm misogin, narînd cum un drac a învăţat pe Stan să-şi aleagă nevasta şi l-a ajutat

să-i scoată coasta de drac. El cuprinde şi motivul secerării unoi ogor într-o singură noapte cu ajutorul fiinţelor fabuloase, în cazul de faţă draci. *Povestea lui Harap Alb* e un basm cu motive obişnuite : feciori care pleacă în lume, împărat care-i încearcă metamorfozat în urs, fiul cel mai mic cerînd calul şi armele împăratului din tinereţe, alt împărat care porunceşte îndeplinirea de munci grele, om rău, spîn folosindu-se de isprăvile lui, fată de împărat capricioasă şi năzdrăvană care se ascunde, metamorfozîndu-se, Gerilă, Ochilă, Flămînzilă, Setilă, Păsări-Lăţi-Lungilă, monştri groteşti şi tovarăşi ai feciorului de împărat etc. (XI, nr. 5 din 1 august 1877). Povestea *Fata babei şi fata moşneagului* (XI, nr. 6 din 1 septembre 1877) este cunoscutul basm despre oropsirea unei fete harnice de către maşteră, cu motivele binefacerilor răsplătite şi al Sfintei Duminici cu lighionile ei şi care premiază hărnicia şi modestia şi pedepseşte lenea şi îngîmfarea. *Ivan Turbincă*, mai mult anecdotă decît basm, cuprinde răspîndita temă a morţii păcălite (XII, nr. 1 din 1 aprilie 1878). *Povestea unui om leneş* e o simplă anecdotă (nr. 7 din 1 octombrie 1878). Dacă prin arta literară genială basmele şi poveştile lui I. Creangă iau proporţii imense şi se înscriu în creaţia cultă, ele nu sînt mai puţin documente folcloristice foarte serioase, ce nu pot fi înlăturate de specialist. De aci încolo culegerile folcloriştilor profesionali trebuie examinate cu multă atenţie, deoarece foarte mulţi sînt obsedaţi de ideea de a emula cu marele povestitor şi pun în transcrierile lor o facondă (sic. M. C. p. 13 ms.) suspectă.

Alături de I. Creangă îndrăzneşte să publice un mic basm de inspiraţie clericală, nu lipsit de interes, *Sfînta Vinere*, St. Stefurea (IX, nr. 11 din 1 februarie 1876), cu o Sfîntă Vinere mînioasă că o nevastă spală în ziua ei. Sfînta se pregăteşte să opărească copilul femeii şi cere să aducă lemne, dar nevasta sfătuită de o vecină, întoarce toate lucrurile din casă cu dosul în sus şi se închide în odaie, încît acestea nu pot să deschidă sfintei cînd ea le strigă.

Un contrast izbitor face Al. Odobescu, în basmul său reprodus de E(minescu) şi precedat de o notă elogioasă pentru *Pseudo-Kynegeticos* (XI, nr. 1 din 1 aprilie 1875), prin limba sa rafinată şi prin citatele latine. Conţinutul însă nu poate fi decît de izvor popular şi anume din împrejurimile Penteleului. Prin binefaceri, voinicul capătă piatra Zamfirului piatra smarandului şi piatra rubinului cu care devine stăpîn peste păsări, jivine mici şi fiare. Cade în puterea Fetei pietrelor, care-i ia nestematele, se leneveşte şi în cele din urmă e părăsit şi de ea. De remarcat că M. Eminescu publică *Călin* (*file de poveste*), încercînd a introduce fabulosul folcloric în poezia cultă (X, nr. 8 din 1 noembrie 1876).

Publicarea de poezii populare continuă. V. Alecsandri însuşi dă un număr însemnat de *Cîntece de peste Olt* „comunicate de D. Gr. Alecsandrescu" (X, nr. 6 din 1 septembrie 1876). Între ele e şi *Cîntecul Jianului*, foarte polemic în direcţia ciocoilor, cu imagini aspre şi fantastice, precum :

Frunză verde, măr creţesc,
Stau în loc şi mă gîndesc
Cu ce să mă arănesc,
Cu arana moşului,
De coarnele plugului,
Plugul este-o goangă rea,

Umblă de-ndărătelea
Cu nişte coarne-ndărăt
Mă loveşte tot în pept.

Sînt evocate şi figurile Domnului şi a Doamnei, cu o imagine de zugrav :

Ţine gazdă, nu mă da,
Că ţi-oi face-o malotea
Cu florile cît palma
Să se mire şi Doamna
Şi doamna lui Caragea.

Cîntecele de lume surprind prin realism şi amănuntul local :

Foaie verde usturoi,
De ţi-e dor, Neico, de noi
Fă-te negustor de boi
Şi vino-n gazdă la noi,
C-are taica şese boi
Şi din seşe vinde doi,
Doi îi vinde doi opreşte,
Doi mi-i dă mie de zestre,
Pe roşul şi pe plăviţ,
Cumpăraţi din Mehedinţi.
Pînă boii veţi tocmi,
Amîndoi ne-om logodi.

V. Alecsandri (X, nr. 5 din 1 august 1876) dă informaţii (*Din albumul unui bibliofil*) despre un bard popular din Vrancea, Moş Cosma Vioară, venit la Mircesti „pe la 1872" şi din repertoriul căruia transcrie balada *Stroe Plopan*. Miron Pompiliu revine şi el (ibid.) cu cîteva scurte *Cîntece populare de peste Carpaţi*, dintre care merită a fi citat pentru imaginile agricole aplicate la dragoste următorul :

Pe margine de pămînt
Merge bade sămănînd
Şi din gură cuvîntînd :
Să te faci, grîule, faci
Şi să stai la săcerat
Ca mîndra la sărutat
Şi să stai şi la-mblătit
Ca şi mîndra la iubit.

Pentru întîia dată revista (X, nr. 10 din 1 ianuarie 1877) publică *Colinde* „din colecţiunea d-lui G. Dem. Teodorescu" (de viteaz, de preot, de om cucernic, de om cu trei feciori).

. . . . . .

O importantă contribuţie aduce Teodor T. Burada cu *Bocetele populare la Români* (XII, nr. 10 din 1 ianuarie 1879). Într-o introducere bine informată semnalează obiceiul bocetelor la alte popoare vechi dar cu deosebire la romani care le numeau *neniae*. Părerea culegătorului este că bocetele noastre sînt „nepreţuite rămăşiţe de la romani", mai

ales că în unele părți ale Bucovinei s-a păstrat obiceiul să meargă înaintea convoiului doi buciunători, bucinînd din cînd în cînd cu trîmbița (romana „tuba"), urmați de mai mulți fluierari cu fluiere de îngropare (funebres tibiae) nedepășind numărul de zece, ca și la romani. Bocetele sînt greu de cules pentru că bocitoarele au superstiția că dacă le spun altora va muri o rudă de-a lor. Th. T. Burada observă că în clasificațiile poeziei populare de pînă atunci această specie nu intra. Exemplele pe care le dă (din Bucovina, Moldova, Muntenia, Dobrogea, Banat, Transilvania) sînt potrivite cu sexul, vîrsta și calitatea mortului și cuprind cele mai multe o întrebare sau o strigare către acesta (XIII, nr. 2 din 1 mai 1879 și nr. 7 din 1 octombre 1879):

Scoală, scoală voinicel,
Dragul mamei tinerel,
Și te uită tu la mine
De privește cum îți vine,
Toată ceata preoțească
De la noi să te pornească.
Au tare te-ai supărat
Tu pe mama de-ai lăsat
Și de ea te-ai depărtat
În pămînt întunecat?
Zioa bună n-ai luat!
Lîngă tine nu privești,
Cum te plîng surorile
Pe toate cărările,
Cum te plînge cea mai mare
Cu păr galben pe spinare,
Cum plînge cea mijlocie
Cu lacrimi pînă-n bărbie,
Cum te plînge cea mai mică
Frunza-n codru se despică
etc.

Unul, cules la Sălișteîn Transilvania, include motivul turturelei, devenind o adevărată doină (XIV, nr. 8 din 1 noembre 1880):

Bucură-te, prograde,
Mintenaș are să-ți vie
Într-un sufletel,
Mîndru voinicel!
Turtureaoa sărmana
Cînd și-a perdut soția
Ea pe altul nu mai ia.
Unde-i apa limpede
Ea o tulbură ș-o be
Unde vede apă rece
Ea o tulbură și trece
Unde e pădurea verde
Niciodată nu o vede
Ciunga verde ocolește

Pe uscată hodineşte.
Cînd aude cuc cîntînd,
Ea tună-n codri gemînd,
Tună şi se jăluieşte
Că ea-n lume nu mai este
etc.

Cu acest prilej Th. T. Burada publică şi un cîntec al cununei, cules la Răşinari şi pe care-l crede rămăşiţă a vechilor serbări ale zeiţei Ceres. După ce se strîng grînele de pe cîmp şi se aşază în clăi, din cei mai frumoşi snopi se împleteşte o cunună care e dusă la stăpînul ogorului. Secerătorilor li se dă de mîncare şi de băut, în fete se zvîrle cu apă. Gospodarul păstrează cununa pînă în anul viitor, cînd seamănă grîu din ea. Cîntecul începe aşa :

Stăpîne, stăpîne,
Gată-mi-te bine,
De vin şi de pîne
Că cununa-ţi vine
etc.

Îl vedem şi pe episcopul Melchisedek, publicînd tot acum (XIV, nr. 8 din 1 noembre 1880) *Literatură religioasă populară*, unde în afară de ,,imnul catichetic'' bizuit pe numărătoare,

O Diece pre-nvăţate
Care-nveţi la şcoală carte,
Spune, spune : ce e unul ?
— Unul e Dumnezeu bunul,
etc.

găsim un număr de ,,colăcării'' ,,sau discursuri populare la nuntă'' (cînd vine nunta să ia mireasa ; cuvîntul de iertăciune ; acela pentru pahar). Culegătorul derivă conocăria din colloquium admiţînd o confuzie cu turcescul conac. Exemplele date sînt foarte frumoase.

. . . . . .

Alături de aceste publicări de materiale, la care prezidă din partea redacţiei, cel puţin pînă acum, preocuparea de valoare artistică, se acceptă în revistă şi studii de folclor uneori depăşind sfera esteticului. Al. Lambrior extrăsese numeroase zicători, precum şi cîteva anecdote de vornicul Iordachi Golescul (*Literatură poporană*, VIII, nr. 2 din 1 mai 1874) însoţindu-le de cîteva idei despre folclor. Admiţînd că Golescu ,,cum le-a auzit aşa le-a şi scris'' osîndea pe cei care vîră în culegerile lor cuvinte nouă ,,aşa fel stropşite ca să pară ca din vechi'', ori furişarea pe nesimţite în poveşti, în cîntece, în basme de ,,idei literare şi politice care ne frămîntă pe noi astăzi'' vorbind de rege, aratru, bela, sigil şi fete sabinoase, adică sabine (autorul făcea aluzie la culegerea lui Ath. M. Marienescu şi anume la colinda ,,jocul''). Însă chestiunea e pusă cam superficial. Dacă un culegător modifică cu bună ştiinţă textul oral, atunci desigur el falsifică. Dar dacă anume idei ,,care ne frămîntă pe noi astăzi'' sînt strecurate chiar de zicător, totul e nu se poate mai firesc, mai ales în anume producţii precum colindele, oraţiile de nuntă. De pildă (*Antologie de lit. pop.* E.A.R.P.R., 1953) :

— Bună dimineața,
Cinstiți socri mari!
— Mulțăm d-voastră
Băieți militari.

Literatura populară, deși foarte tradițională în motive, nu este arheologie, ci reacție la condițiile imediate, pasibilă de înnoiri continui. Lambrior pare a reclama o distanță de timp între momentul producerii folclorului și acela al culegerii sau măcar o impersonalizare totală a adunătorului, ceea ce nu i se părea cu putință în acel moment. „Nu e vorba să nu se poată face colecții și acum, dar generațiile viitoare cunoscînd ideile care ne stăpîneau pe noi, nu vor putea pune temei științific pe ele". Opinie cu totul ciudată, echivalînd cu osîndirea a tot ce se strînsese în acele decenii în materie de folclor în culegeri, care cu oricîte falsificații au mîntuit de la pieire creația poporului. „De voim — zice Lambrior — să venim la oarecari încheieri istorice, limbistice și literare asupra neamului nostru, trebue să adunăm cîntecele, poveștile, basmele, zicăturile *așa cum le are poporul*, chiar de ar fi în sute de *variante*". Pînă aci totul e rezonabil. „Numai adunîndu-se toată literatura poporană din toate părțile Daciei vom putea deslega întrebările : care au fost ideile și credințele ce a închegat neamul românesc în negura vremilor trecute ; și care este spiritul și plecările poporului nostru în literatură ? Apoi în aceste colecții totale un Alecsandri ar putea spicui colecții de gust menite nu pentru cercetări limbistice și istorice, ci pentru desfătări literare". Din aceste rînduri reiese că Lambrior punea accentul pe folclor ca document de unde preocuparea unei exacte înregistrări. Chiar producțiile de gust „pentru desfătări literare" sînt de fapt tot documente de ordin estetic, determinabile *după* adunarea întregii literaturi poporane. În chipul acesta, V. Alecsandri, care culesese însuși, alegînd și îndreptînd în scopul de a dovedi lumii civilizate geniul poetic al poporului român, era implicit osîndit, îngăduindu-i-se doar să spicuiască dintr-o culegere totală făcută de alții nepreocupați a dovedi anume „idei literare". Fără a contesta dreptatea în linii mari a tezei lui Al. Lambrior, nu putem să nu observăm că preocuparea de exactitate a dus la excese fonetice, fără a ne mai hărăzi documente de valoarea celor din epoca folclorismului eroic. Afară de aceasta, Lambrior nu înțelegea procesul genetic al folclorului. Interferența între transmițătorul anonim și un agent excepțional cult e oricînd posibilă, printr-o cristalizare a elementului introdus. Textele lui Alecsandri au reintrat în circulație și n-ar fi de mirare să regăsim metamorfozele lor în culegerea totală pe care am întreprinde-o.

Romantice și nedocumentate rămîn în fond și cele cîteva idei cu care se deschide articolul *Obiceiuri și credințe la Români* (IX, nr. 1 din 1 aprilie 1875). Aci Al. Lambrior recunoaște că „obiceiurile, datinele și credințele nu rămîn cu totul statornice ci unele se uită și altele se adaogă". Însă pare a regreta acest proces. „Înnoirile ce se fac în obiceiuri pornesc din orașe și apoi se resfrîng cu încetul asupra satelor. Mai de mult, cînd poporul românesc înfățișa o unitate, era același fond de obiceiuri atît în clasele de sus, cît și în cele de jos". „Răslețirea clasei boierești și înnădirea ei la alte năravuri, la altfel de viață, au lăsat perderi însemnate în propășirea elementelor de viață națională". Că a fost înainte o uni-

tate idilică între poporul de jos și boierimea, vorbind și scriind adesea într-o limbă străină e cu totul contestabil. „Unde mai sunt cîntecele zise la mesele Domnilor și acele zicători de țară cu care se desfătau nu numai boerii și Domnul, ci și solii țerilor streine?". Producerea la curțile domnești și boierești ale unor anume spețe precum „bătrînele cîntece" nu implică participarea claselor de sus la un tip de cultură apropiat de cel folcloric. Miron Costin, stolnicul Const. Cantacuzino sau Dimitrie Cantemir sînt nu se poate mai departe de mentalitatea unui țăran. Adevărul e că au putut să se dezvolte în clasele de sus și anume producții de tip folcloric specifice acestor medii în care însă boierimea era numai spectatoare, așa cum sîntem noi la jocurile țărănești atît de admirate azi. Lambrior admite de altfel diferența de cultură. „E cu neputință de crezut că muzica, poezia și arta țesăturilor frumoase să nu fi avut o desvăluire mai mare, cînd căuta de dînsele și clasa boerească, în toate vremile mai cultivată decît celelalte clase ale societății românești. Ce vor fi fost scorțurile și cusăturile de mînă cînd iscusitele și gospodinele cucoane se vîrau ele însele în stative, țeseau, nevedeau și alegeau acele măestrite scorțuri cu finețea gustului ce pare a fi născută neamului nostru?". În materie de manufactură este dovedit că multe piese sînt ieșite din ateliere în care inițiativa era a fetelor de boieri. Ele aparțin de fapt unei etnografii speciale ce nu împiedică existența în sate, de pildă ca acelea din jurul Sibiului, a unei desăvîrșite arte curat țărănești fără contribuția niciunei iscusite cucoane. Al. Lambrior îmbrățișa ideea utopică scumpă unor junimiști, printre care și M. Eminescu, a armoniei dintre boieri și țărani, într-o civilizație patriarhală, fără răslețiți prin civilizațiile străine. Însă A. D. Xenopol avusese dreptate să spună că o cultură națională nu înseamnă cultură populară și că ținta unui popor este, ca fără rupere de trecut, să întemeieze monumente literare și artistice culte. De altfel, regretul de „răslețirea clasei boierești și înădirea ei la alte năravuri" era cu totul pueril. Boierimea veche de tip feudal de fapt nu mai exista, înlocuită cu clasa moșierilor, la care se alătura acum burghezia. Nu-i de tăgăduit că în epoca în care scria Al. Lambrior, s-au creat cele mai de seamă opere naționale și în chiar volumul IX, care debutează cu suspomenitul articol, se publică *Soacra cu trei nurori*, *Capra cu trei iezi*, *Punguța cu doi bani*, *Dănilă Prepeleac* de I. Creangă, precum și *Popa Tanda* și alte nuvele de I. Slavici.

Însă articolul propriu-zis cu inspirarea unor „obiceiuri și credințe", deși depășind literatura și intrînd în noțiunea mai largă de etnografie, este interesant chiar prin metoda strict descriptivă, fără nici o încercare comparatistică, și desigur și prin arătarea împrejurărilor în care anumite forme literare răsar, ca o funcție a acestor momente de viață. Vorbind de cumetrii, după botezul copilului, Al. Lambrior împărtășește că după ridicarea mesei încep jocurile, tinerii bătînd cu picioarele și chiuind. Chiar și femeile chiuie (așa s-ar înțelege din stilul totdeauna echivoc al autorului) unele zicînd „în pilda altora".

Nu știu țese, nu știu coase,
Dar nu-mi pasă că-s frumoasă.

Un capitol se ocupă de folclorul infantil, descriind jocurile *ineluș învîrtecuș*, *baba-oarba* (sau amija), *dupii* (un joc cu bețișoare de draniță,

cîte nouă de fiecare), *de-a mija* (o varietate a babei-oarba — în cerc unul cu mîinile la ochi, trebuie să ghicească unde s-au împrăştiat ceilalţi, ferindu-se ca vreunul din ei să nu vină să scuipe pe locul lui, scăpînd astfel de mijire), *de-a puia-gaia, mulea*, joc în care doi copii mai voinici, ţinînd de mînă un număr de pui, reprezentat prin alţi copii, închipuiesc cloşca şi uliul. Ceremonia jocului din urmă mai ales intră printr-o latură în genul dramatic. Gaia se pune jos şi cu un beţişor sapă o groapă. „Apropiindu-se de dînsa cloşca cu puii şirag o întreabă : ce faci acolo ? — O groapă, răspunde ea. — Dar în groapă ce-ai să faci ? Să pun ciaunul. — Da cu ceaunul ce-ai să faci ? — Să opăresc un pui de-ai tăi. — Ba de-a tăi, răspunde cloşca, şi toţi puii după dînsa etc.". Urmează jocul *de-a mingea* (*ţicul, hoina* şi *poarca*), *halea-malea*, însemnat „mai cu samă prin formula lui în care se aude numele celei mai strălucite şi vechi familii din ţara românească" :

Halea — Malea
Încotro ţi-e calea ?
— Deschideţi porţile !
— A cui porţi ?
— A lui Basaraba !
— Ce dai vamă ?
— Un căţel
Ş-un purcel
Şi pe... cutare
De-un picior !

În fine *de-a boul* şi *de-a brăzdiţa*. În capitolul III (IX, nr. 4 din 1 iulie 1875) Al. Lambrior tratează despre obiceiurile la înmormîntări (aprinderea lumînărilor, scăldătoarea, bănuţul pentru plata vămilor, acoperirea cu giulgiul sau pînza, bocitul, priveghiul, ducerea la groapă, înfigerea în mormînt la capul mortului a unui brad tînăr împodobit de flori, pomenile). De semnalat sînt manifestările de veselie. Flăcăi şi fete adunate la priveghi „petrec în rîsete şi chiote jucînd ţuşca pînă în zori de zi. Ţuşca este un ştergar împletit foarte vîrtos ; jucătorii se pun roată împrejur, în timp ce unul dintre dînşii stă în mijloc ; după ce s-au aşezat astfel începe a purta ţuşca cu mare repegiune şi taină unul de la altul, iar cel din mijloc trebue să ghicească unde e, căci de cîte ori greşeşte, primeşte cîte un număr de lovituri pînă ce însfîrşit nimereşte şi atunci cel găsit cu ţuşca îi ia locul". La masa de după înmormîntare, comîndarea, se spun şi vorbe de glumă, înţepături în versuri, o babă chefăluită întîmplîndu-se a zice către femeile care-şi dau ghionturi :

Pe sub cer şi pe sub lună
Trece-un şoim cu-n şerpe-n gură ;
Nu ştiu şerpe-i ori-i smeu
Ori-i ibovnicul meu !

Peste cîţiva ani (XVI, nr. 1 din 1 aprilie 1882) Th. T. Burada publică un articol ştiinţific *Datinele poporului român la înmormîntări* dînd ceva mai multe detalii după un material „adunat din toate ţările locuite de români". Bunăoară, se spune că apa din scăldătoare se varsă într-un loc retras, neprihănit, la rădăcina unui copac şi se acoperă un timp cu

un capac. În priveghi se joacă de-a baba oarba, de-a ineluş-învîrtecuş, de-a halea-malea, de-a mijoarca, de-a ţuşca şi altele, „iar alţii spun poveşti". În comunele din jud. Putna, plasa Vrancea, cei care fac priveghiul ca să nu vină strigoii la mort joacă împrejurul focului de-a lenca, care începe astfel :

Ce-i sus măi
Lume, stăi,
Da dincoace
Lenca-ntoarce,
Te-ai întors
Dă-te jos.

În tot acest timp flăcăii şi fetele se lovesc cu ţuşca iar un fluerar cîntă „cîntecul priveghiului". Se vorbeşte mai pe larg şi despre brad, pus la mormîntul flăcăilor şi fetelor mari, mai rar la tinerii însurăţei. În Transilvania, cînd nu e brad prin apropiere, călăreţi, cîntînd cîntece de jale, merg să-l aducă din depărtare. Fetele îi întîmpină şi cîntă, pînă trec de hotarul satului, cîntecul bradului. Burada, care fusese în Densuş, ţinutul Haţegului, vizitînd şi strania biserică ale cărei inscripţii le transcria după T. Mommsen şi alţi doi autori mai vechi (*Impresiuni din valea Haţegului*, XV, nr. 2 din 1 mai 1881), dădea cîteva specimene de cîntec. Iată începutul unuia :

Brad încetinat
De unde-ai tunat
Din vîrfuşor de munte
De la flori mai multe,
De la loc pietros
La loc mlăştinos,
Cu capul la vale
Fără pic de cale
Şi pîn te-or tăiat
Tot or fluerat.
Tinerelul cel voinic,
Cum nu-i frică de nimic
El a rînduit,
El a poruncit,
La şepte gropaşi
Şi tot călăraşi
Ei să mi se ducă
Şi să mi te-aducă,
Din vîrfuşor de munte,
De la flori mai multe,
Cu nouă topoare
Brazii să-mi doboare.
Că el a umblat,
Ţări a-ncunjurat
Şi nici a aflat,
Nici a căpătat
Nevastă să-i placă,

Soţie să-şi facă ;
După ce-a umblat,
El a căpătat
Nevastă de munte ;
De la flori mai multe,
Naltă şi brădoasă
Ca el de frumoasă
etc.

Burada urmăreşte în autorii latini rămăşiţele romane din aceste datini şi găseşte că bradul corespunde chiparosului dar chiar şi bradului pus de romani înaintea casei mortului (XVI, nr. 2 din 1 mai 1882).

Meritos la Th. T. Burada este obiceiul de a face călătorii în scopul de a se documenta şi a strînge material la faţa locului. *O călătorie în Dobrogea* cuprinde rodul unei atari metode. După ce descrie geografia, populaţia şi unele obiceiuri ale românilor de acolo foarte asemănătoare cu cele de dincoace de Dunăre, publică din materialul cules. *Plugăşorul* (XIV, nr. 1 din 1 aprilie 1880) este foarte asemănător cu cel al lui Melchisedek, însă cu fiorituri locale, de un burlesc plin de graţie :

Ist domn bun,
Vasile jupîn,
Cu-atîta nu se lăsa
Ci la turmă se ducea,
Nouă saci luà vărgaţi
De la nouă turme fapţi ;
Boii el mi-i înjuga,
Sacii în casă punea,
La moară mi se ducea,
La moară la Căpătan
Unde-a fost Dumnealui an,
La moară la Vîjiita
Unde-a fost baba Dumitra,
La moară la Siriclia
Unde-a fost baba Maria.
Cînd sosi la moară
Cu atîte cară
Aşa de-ncărcat
Şi împovărat
Moara s-a spăriat ;
Puse coada pe spinare
Ş-apucă în lunca mare.
Mai mînaţi măi !
Hăi ! hăi !
Dar ist domn bun,
Vasile jupîn,
Luă brăcinaru-n gură,
Turul şalvarilor în mînă
Ş-o scăfiţă
Cu trei tăriţe
Şi alerga

Şi tot striga :
Ptr, ptr, ptr şi nea, nea, nea !
Moara sta
Şi se uita
Pin punea mîna pe ea.
Ia mînaţi măi !
Hăi ! hăi !
Făcu mîna otoboc
Şi o apucă de scoc,
Cu toporu-i dă cioc, boc,
Ş-o trînti iarăşi la loc,
Apoi grîu că i-a turnat
Şi îndat-a măcinat
De cu Joi
Pin mai apoi
Ia mînaţi măi !
Hăi ! hăi !

Baladele chiar cînd au prototip dincoace [2] cuprind şi ele materie locală ca *Tudor Tudoraş*, unde-i vorba de un „Tudor Dobrogean. Din viţă mocan", însurat cu o tînără Vochiţa pe care o punea crîşmăriţă „În drumul spre Ţarigrad, În şchele de împărat" prin aceea că toţi vin, atraşi de frumuseţea femeii, să bea la crîşmă.

Iar Turcii cînd o vedea
Chiar papucii lor îşi bea,
Agalele
Cialmalele.

Aenii Chiustengii şi boerii Dobrogii, pizmuindu-l, pun haraci mari în ţară şi-l sărăcesc, făcîndu-l să dea toate pungile de bani şi hergheliile de cai. Tudor se duce la cinstitul împărat şi se plînge şi acesta îi face dreptate, încuviinţîndu-i să scrie drept împărăteşti oile aeneşti şi să le ceară beilic din zece una. Tudor devenea acum avut în oi. E vorba, precum se vede, de un conflict între două categorii de bogaţi (XIV, nr. 3 din 1 iunie 1880). *Ghiţă Cătănuţă* povesteşte o vrajbă din dragoste între un soţ bogat şi un căpitan de haiduci.

Pe culmiţa dealului,
Dealului Ardealului,
Pe sub umbra bradului,
Iată primblă mi se primblă
Ghiţă Cătănuţă

Cu soaţa sa Nuţă,
Cu doisprezece catîrei
Încărcaţi cu gălbenei.

Ghiţă îşi îngroapă banii, îşi face un „ghisluc" de nasturi din galbeni mititei, încalecă pe murg, suind îndărăt şi pe Nuţa, pe care o roagă

[2] I. C. Chiţimia, *Teodor Burada, folclorist şi etnograf*, în *St. şi cercetări de ist. lit. şi folclor*, IV, 1955, p. 122.

să cînte. Ea se codește, zicînd că are viers haiducesc și o va auzi Arim-Başa, căpitanul de haiduci, pe care l-a iubit de mică și l-a părăsit. Ghiță o îndemnă să cînte fiindcă vrea și el să se bată cu haiducii. Nuța cîntă :

Unde glasul slobozea
Văi adînci că-mi răsunau,
Munții se cutremurau,
Păduri mari se smăcinau,
Livezi verzi se scuturau
Apele se turburau.

Arim-Başa aude :

— Voi cei patruzeci de inși
Ce de somn sunteți cuprinși,
Eu de-asară n-am dormit
Eu un glas mi-am auzit,
Și e glasul femeesc
Dară versul haiducesc.
Aceea-i Nuțica mea
Care m-am iubit cu ea.
Din copilăria mea.

Ghiță e prins, Arim-Başa cere să-i plătească „ghimuruc" pe Nuța, apoi murgul, apoi paloșul. În sfîrșit se bat și Ghiță roagă soția să-i lege brăcinarul. Ea păstrează obiectivitatea :

Voinicește vă luptați
Iar la trîntă v-apucați,
Căci care mi-a rămînea
Eu de soț că l-oi lua !

Ghiță biruie, retează capul Nuței, duce cozile tăiate soacrei care cade moartă de emoție (XIV, nr. 4 din 1 iulie 1880).

. . . . . .

Sub titlul *Cîntece de Miriologhi* (XVI, nr. 12 din 1 martie 1883, XVII, nr. 1 din 1 aprilie 1883 și nr. 3 din 1 iunie 1883) Burada dă la iveală un număr însemnat de bocete adunate în Macedonia, și caracterizate prin varietatea lor sub raportul condiției mortului (copil, bătrîn, fată mare, june neînsurat, fecior însurat, fată de curînd măritată, bărbat însurat, nevastă, soră). Cu cîțiva ani înainte (XII, nr. 8 din 1 noembre 1878), în anul chiar cînd Burada publica *Bocetele populare la români*, I. Caragiani traducea din cîntecele populare grecești, în proză, cîteva *Bocituri*, cu totul deosebite de cele aromâne. Burada încearcă o transcripție fonetică. Dintre toate bocetele citățm pentru caracterul filozofic și epigramatic, ce presupune și absența unei dureri violente, bocetul la un „ficiuric", cules în comuna Nijiopole :

Ficiuric marat,
Din curînd fapt,
Di-unâ parte reu facuși,

Că curînd mi te duseşi,
De-alta parte făcuşi ghine
Că scăpaşi de multe chine,
Şi de multe lae chine,
Ce-ş trage-aestă lume.

Activitatea de folclorist a lui Th. T. Burada nu se mărgineşte la cea din „Convorbiri literare". Unele studii şi culegeri, publicate aci, sînt scoase şi în broşură (*O călătorie în Dobrogea*, Iaşi, 1880; *Datinile poporului român la înmormîntare*, Iaşi, 1882). Redacţia nu pare a agrea studiile de folclor prea aprofundate, preferînd culegerile din felurite părţi şi de la mulţi spre a-şi da seama de varietatea frumosului în toate părţile locuite de români. Cu vremea, Th. T. Burada se îndreaptă spre publicaţii mai scientiste cum ar fi „Arhiva", care de altfel apare la Iaşi, în vreme ce „Convorbirile literare" se vor transfera la Bucureşti. Revista junimistă se mulţumeşte să facă o scurtă recenzie la *Almanahurile musicale ale d-lui T. Burada* pe 1875, 76, 77, lăudînd pe autor fiindcă „introduce şi musica naţională în studiile sale şi transcrie pentru piane jocul căluşarilor, hîrlăoanca, gălăţanca, blănăreşte, rusasca, corăbiasca, sîrbeasca, armeneasca şi alte jocuri mai puţin însemnate, semnalînd şi bucăţile originale pentru piano ale lui Burada, care este pe lîngă scriitor musical şi artist pe violină şi s-a distins adeseori prin concertele date în diferitele oraşe ale ţerei pentru scopuri de binefacere" (X, nr. 11 din 1 fevruarie 1877).

A. D. Xenopol rămînînd la preocupări strict estetice, în sensul raportului între literatura cultă şi cea populară, decide într-un articol, *Încercări asupra versului român* (X, nr. 3 din 1 iunie 1875), că „o cercetare asupra versului român trebue să iee de temei poesia poporană, pentrucă dînsa numai, eşind oarecum instinctiv din sufletul poporului, se produce totodată şi sub *formele* cele mai potrivite limbei acestui popor". Versul fundamental românesc i se arată a fi, „în toate ţările locuite de români şi în toate felurile de poezii, vesele şi triste, balade sau hore, doine, cimilituri şi cîte altele", versul de opt silabe, reductibil la şapte cînd ultima este accentuată. Altă formă de vers mai puţin răspîndită e cea de şase silabe sau de cinci cînd ultima e accentuată (IX, nr. 4, din 1 iulie 1875). Autorul ajunge la încheierea că versul român „este anume alcătuit din picioare după felul antic şi nu din silabe", fenomen unic în dialectele romanice, la care armonia prozodică rezultă nu din înşirarea ritmică, ci din accente şi rimă. Bineînţeles, articolul nu-i convingător. Şi într-o prelecţiune populară ţinută la 15 februarie 1876 (X, nr. 1 din 1 aprilie 1876) Xenopol este obsedat de originea romană a obiceiurilor noastre (de altfel în multe cazuri de netăgăduit) şi, de pildă, obiceiul „la noi de a trimite la Crăciun covrigi, colaci şi faguri de miere", tăierea porcului de sf. Ignat, respectiv la Saturnale (se citează dintr-o epigramă de Martial: Ista tibi faciet bona saturnalia porcus), strănutatul ca semn de bun augur, sinistritatea cuvală şi prevederea a bine cînd cucul îţi cîntă în faţă şi altele îi dovedesc lui Xenopol că „am fost, suntem şi vom fi un popor de gintă latină". Printre manuscrisele trimise redacţiei păstrate de Iacob Negruzzi (dos. III la I.I.L.F.) se află unul intitulat *Doina* în care A. D. Xenopol tratează despre folclor într-un chip cu totul poetic. După el doina este un cîntec ciobănesc şi a răsunat mai

întîi din fluierul păstorului. Ciobanul este acela care dintre toți vine mai în atingere cu natura. „Culcat la umbra pădurilor, el ascultă freamătul lor, aude cum vîntul ce se afundă în ele, mișcîndu-le frunzișul, produce acel gemet trist și monoton dar atît de încîntător al glasului naturii. Apoi cînd se ridică furtuna el aude țipetele sale, vîjiirele cele prelungite, în care par că răsună voce de om și miile de glasuri ce samănă a plînge sbuciumarea naturii". „Doina este deci — trage concluzia eseistul — *o imitare a glasului naturei*", prin care se explică lipsa ei de ritm, caracterul pastoral „și pentru ce flautul este instrumentul cel mai potrivit pentru reproducerea ei; căci sunetele flautului fiind produse prin suflare au cea mai mare analogie cu sunetele vîntului". Probabil cam astfel de idei înțelegea A. D. Xenopol să trateze în prelegerea, neținută, despre *Muzica populară*.

O notă bibliografică critică despre *Proverbele românilor* de I. C. Hințescu, colecție tipărită la Sibiu în 1877 (X, nr. 12 din 1 martie 1877), arată care era punctul de vedere al redacției sub raportul transcrierii folclorului și implicit aprehensiunile față de materialele ce i se trimiteau, cum se poate constata din examinarea unor manuscrise nepublicate. Întîi Hințescu băga printre proverburi ziceri ce nu puteau fi definite astfel fiind pe deasupra și vulgare (exemplu : „n-are nas să meargă la poliție"), apoi rima silnic proverbe dintre care unele circulînd în proză, precum

Cu bani poate omul face
Ori și ce lucru îi place ;

sau

Capul plecat
De sabie nu e tăiat,

în ultimul caz „capul plecat nu-l taie sabia" fiind mult mai firesc.

„Așa — încheie autorul notei — nu s-adună proverbele : meritul culegătorului este de a șterge cu totul personalitatea sa și de a fi un credincios reproducător al spiritului poporului și tocmai această însușire esențială lipsește d-lui Hințescu și de altminteri osteneala ce și-a dat este lăudabilă".

Sub titlul de *Archeologie literară* (*Mărturiile de botez — Umblarea cu discul în biserici*) G. Dem. Teodorescu (XI, nr. 8 din 1 noemvrie 1877) într-un articol cu concluzie polemică, demonstrează că mărturiile în lescăi de argint și aramă, în sfanți sau sorcovele, găurite și prinse pe pieptul celor ce luau parte la un botez (obicei transformat în acela de a se bate medalii) vine de la romani, care spre a ține evidența nașterilor cereau părintelui de familie să depună o monedă în templul Junonei Lucina. La creștini, obiceiul sluji ca mijloc de control pentru numărul creștinilor, iar în urmă ca daruri de pomană pentru preoți sau comunitatea religioasă. Ortul popei și ortul clopotului slujeau ca mijloc statistic pentru morți, precum umblarea cu discul pentru înregistrarea celor ce veneau la biserică.

Completînd pe B. P. Hașdeu care comparase în „Columna lui Traian" din 1876 și 1878 balada populară *Cucul și Turturica*, cu o baladă persană, respectiv franceză, M. Gaster în *Cucul și Turturica, studiu comparativ* (XIII, nr. 6 din 1 septembre 1879) și un „Adaos" (XIII, nr. 6

din 1 noembre 1879) dă un număr de variante pentru tema erotică a hotărîrii de a se preface în tot soiul de ființe și luată de fata urmărită de un bărbat neplăcut, care la rîndu-i își propune să facă același lucru. Gaster pornește de la situația întoarsă (aflată într-o compunere de Sappho tradusă de Catull) cînd fata e dispusă a lua toate formele spre a se adapta ipostazelor iubitului, dar merge prea departe dînd exemple de metamorfoze în general, care toate au scopul de fapt de a supune sau sustrage un erou unei persecuții. De altfel tema strictă în stil mic-burghez o tratează și Barbu Paris Mumuleanu în *Rost de poezii* (1820):

De ar fi prin putință
Să schimb a mea ființă
M-aș face o lipscănie
Să vînz galanterie,
Și mărfuri delicate
Ca orice dame toate,
Viind să tîrguiască,
La mine să privească.

Și corespondența dintre V. Alecsandri și I. Ghica, publicată de revistă, cuprinde unele știri de folclor și etnografie. Astfel, în scrisoarea lui I. Ghica despre ciuma din vremea lui Caragea (XIV, nr. 3 din 1 iunie 1880) se vorbește despre obiceiurile de nuntă în București, care nu sînt, deși orășenești, de un caracter mai puțin etnografic. Obiceiul de a se împodobi mahalaua cu brazi de la casa ginerelui pînă la casa miresei, mergerea la mireasă în ajunul nunții a călțunăreselor, cocoane alese printre rudele ginerelui, ca datini, unele simbolice precum o stropitoare cu apă de trandafir, semn al curățeniei, claca cu jocuri (de-a ineluș-învîrtecuș, de-a baba-mija, de-a gaia, de-a cîrpa) și hora, ducerea miresii după cununie la mire în așternut, cu zestre cu tot, însoțită de un alai de flăcăi călări, cîntecul lăutarilor la despărțirea miresei de părinți

Taci mireasă, nu mai plînge
Că la mă-ta mi te-i duce
Cînd a face plopul pere
Și răchita vișinele,

sînt o dovadă că se poate vorbi de o tradiție și folclor și la orașe, fără a se admite neapărat o fază intermediară de civilizație. V. Alecsandri în scrisoarea despre Porojan, rob țigan și tovarăș de copilărie al poetului (XIV, nr. 5 din 1 august 1880), declară că amîndoi erau ca copii „neobosiți la Puia-Gaia, la Poarca, la Țirca" iscodind chiar jocuri noi. În scrisoarea în care vorbește de N. Filimon (XIV, nr. 6 din 1 septembrie 1880), I. Ghica destăinuie că Nănescu, crescut de Ghiculești, vătaf de curte, de spătărie, judecător de tribunal și în fine îngrijitor la spitalul Brîncovenesc, viorist bun, elev al lui Dimitrache, compunea cîntece lăutarilor din Scaune; precum

Rața ici, rața colea
Rața paște papura

*

Ardă rochița pe tine
Cum arde inima-n mine

*

Ah ! amor amoraş
Vede-te-aş călugăraş

*

Fă-te om de lume nouă
Să furi cloşca de pe ouă.

*

Frunză verde ş-o lalea
N-am cuţit că m-aş junghea.

*

Cine la omu nu crede
N-ar mai călca iarbă verde.
etc.

În scrisoarea despre Teodoros (XVII, nr. 7 din 1 octombrie 1883) e de reţinut faima de jucător în arşice a eroului şi formula la aruncarea ichiului :

Opus pocus imperator,
Ţangăr mangăr nacaftù,
Tacaftu melengher Buf !

Apare în anul XVI la „Convorbiri literare" (nr. 9 din 1 decembre 1882) şi P. Ispirescu cu un articol naiv *Despre pomul Crăciunului*, ce exprimă regretul introducerii unui obicei pe care îl socoteşte străin şi primejdios, ca şi cînd contaminaţia şi înnoirea n-ar fi proprii chiar şi tradiţiilor. Notabilă e doar ştirea că pe cînd învăţa la şcoala dascălului Stan Lupescu, cete de cîte cinci ori şase copii, cînd era nor, răcoare şi ploaie ameninţau zicînd :

Treci
Ploaie, treci ;
Că te-ajunge soarele,
Şi-ţi taie picioarele !
Cu un pai
Cu un mai,
Cu căciula lui Mihai
Plină de mălai.

Recenzînd cu laude „Revista pentru istorie, archeologie şi filologie" a lui Gr. G. Tocilescu, an. I, vol. I, fasc. 1 (XVI, nr. 8 din 1 noembre 1882) îl aminteşte şi pe Ispirescu. „Domnul P. Ispirescu, cunoscutul adunător de basme şi literatură poporană, publică o bogată culegere de *zicători populare* cu toate variantele lor, adunate cum ne spune d-sa, din deosebitele scrieri româneşti. Numărul zicătorilor reproduse în acest articol este de 400, fără a socoti variantele, şi această colecţiune interesantă este arătată că va urma".

În bibliografie se anunţă *Legende sau Basmele românilor*, adunate din gura poporului de P. Ispirescu (Buc. 1882). Valoros ca document, *Arşicele* (XVII, nr. 12 din 1 martie 1884) de acelaşi cuprinde bune amă-

nunte despre acest joc și varietățile sale (Jocul în Bei bun: pe puse și pe nepuse, Jocul în Armean, Jocul într-a lui, Jocul în Sbenghiu, Jocul în armășie). În schimb fără interes sînt jurnalul de călătorie *De la București la Roșiorii de Vede și-napoi* (XVIII, nr. 5 din 1 august 1884), precum și snoava *Cine a scos pe Adam și pe Eva din rai* (XVII, nr. 4 din 1 iulie 1883). Adevărul este că P. Ispirescu trebuie să fi apărut chiar și unora de la Junimea drept un folclorist veritabil, față de un I. Creangă numai artist, pentru că îl vedem deodată pe acesta din urmă ambiționîndu-se să devină un culegător. Fiind internat în spitalul Brîncovenesc auzi un cîntec *Lina Cătălina* din gura unei bătrîne îngrijitoare, mama Balașa, de fel din Craiova, care și ea îl auzise în copilărie de la un moș al ei tot din Craiova. Curios este că materia e din spațiu ardelean și feudal cu un crai Sigismund (XV, nr. 10 din 1 ianuarie 1882):

În sus
Pe Mureș în sus
Este-o casă naltă
Da-n ea cine șede? —
Domnul Jemnai Craiu
Și cu Jecmăneasă,
Cinstita crăiasă
La masă ședeau —
Dar cu pahar cin'le da?
Lina Cătălină,
Floare din grădină
Fată de română
Albă ca o zînă;
De român bogat.
Tot din Țarigrad.

Nesuferind mezalianța, crăiasa, mama lui Jemnei, urcă în butcă pe Lina și o duce

Pe Mureș în sus
La Lacul Rotund
Care n-are fund
Și dac'ajungea
Pe ea jos c-o da,
Pietre aduna
Și-n roche-i cosea
Brînci în apă-i da,
Lina se-neca.

Negăsind pe Lina, craiul pune la cazne robii țigani pînă ce o țigancă tînără destăinuie cele petrecute. Năvodarii scot din lac pe Lina moartă, craiul se înjunghie.

Cîntecul cules de I. Creangă este ilustrativ pentru persistența în timp și difuzarea în arii cu totul străine a unor istorii fără nici un raport cu prezentul decît acela al eternului uman, ceea ce face încă legitimă examinarea dacă termenul de „cîntec bătrînesc" nu-i mai potrivit decît acela occidental și curtenesc de baladă.

Trecînd acum la producţiile populare publicate în aceşti ani, constatăm că S. Fl. Marian, viitorul membru al Academiei Române, nu se bucură ca folclorist de favoarea junimiştilor, care preferă mai de grabă a-i publica slabe poezii originale. Printr-o scrisoare din Cernăuţi, datată 11 martie 1873, Marian, „teolog de anul al II-lea", expedia o satiră şovină, bineînţeles nepublicată (dosar II al C.L. la I.I.L.F.).

Altă trimitere e din 29 august 1874 (ibid.) cu aceeaşi soartă, alta din 10 februarie 1875 (ibid.). Dar în nr. 3 din 1 iunie 1874 (an VIII) i se publicaseră patru poezii, cînd era teolog în al IV-lea an, în vreme ce în nr. 12 din 1 martie 1875 (an VIII) i se răspundea : „De astă dată nimic. Formă corectă, dar fără inspiraţie" [3].

Stăruitorul teolog trimite 20 de foi cu *Literatură poporană, Anecdote şi păcălituri* (despre ţigani, şvabi etc.) cu totul lipsite de gust. Dintr-o scrisoare din 4/16 XII 1876 rezultă că ar fi trimis o poveste, cerînd să se îndrepte vreo eventuală „lacună în privinţa stilistică", reclamînd în caz de nepublicare manuscrisul care nu se află în dosar. În numărul din 1 iunie 1876 (IX, nr. 3) o notă semnalează, fără entuziasm deosebit, apariţia tomului II din *Poesii populare române* (Cernăuţi, 1875) adunate de Simion Fl. Marian, care scosese tom. I în 1873. Însă încă din 1868 culegătorul oferise Junimii spre tipărire *Poesiile românilor din Bucovina*; la 8/20 aprilie 1869 propunea ca poeziile publicate în revistă să fie strînse într-un „tomuşor". Dintre cele douăsprezece trimise cu această scrisoare trei sînt despre cuci :

Eu mă duc vineri în tîrg
Să văd cucii cum se vînd.
De s-or vinde cîte-un leu
Mi-oi lua unul şi eu
Să-l pun în pomătul meu.
Cînd mi-or trece mîndrele
Pe lîngă livada me
Cucul mi-a cînta frumos
Mîndrele mi-or cădea gios
Şi-ntre flori mi s-or ascunde
Şi m-oi duce şi le-oi prinde etc.

„Convorbirile literare" publică în 1875 (IX, nr. 8 din 1 noiembrie) *Raportul d-lui Paul Meyer* despre starea studiilor filologice la popoarele de origine latină, apărut în Bibliothèque d'Ecole de Chartes, XXXVI, 1875, fasc. 3 şi 4 şi în care partea despre România se datora lui Emile Picot. Despre Hasdeu, Picot declara că limba dacă „nu are secrete pentru d-sa". Asupra lui S. Fl. Marian pe care-l citează rău bibliograficeşte afirmă că „a avut nenorocita idee de-a le preface şi ştiinţa cea serioasă va profita puţin de colecţiunea d-sale". Marian trimite „Convorbirilor literare" spre publicare *Răspuns D-lui E. Picot* din care aflăm că omul

[3] Alta e tot din Siret, din 12.XII, 1875, cu poezii originale.

de ştiinţă francez îi ceruse prin două scrisori expedierea poeziilor la socrul său D. Grenell „din Alsaţia", că pachetele trimise veniseră înapoi.

Marian afirma că ideea lui „a fost, este şi va rămînea şi în viitor de a reproduce poesiile populare cum le aflu la popor" şi că dacă existau în colecţie unele cuvinte „prea bătătoare la ochi" tocmai ele sînt semnul că nu a schimbat nimic. În fine, susţinea că Picot nu dovedea cu nimic afirmaţiile lui. Redacţia nu publică răspunsul. Cît despre B. P. Hasdeu, acesta demonstră în altă parte „că pentru d. Picot are secrete pînă şi limba latină".

100 DE ANI DE LA EVENIMENTUL APARIȚIEI „CONVORBIRILOR LITERARE" — 1867—1967

RODICA FLOREA

Importanța revistei „Convorbiri literare", piatră de temelie și de consolidare în același timp a literaturii noastre, se relevă și se impune în conștiința posterității, la distanță de un secol, prin proiectarea ei pe pînza epocii care a plămădit-o.

Dacă raportată la literatura și cultura românească ale primei jumătăți a secolului al XIX-lea, apariția revistei ctitorită de Titu Maiorescu reprezintă o hotărîtoare dar firească etapă progresivă, în atmosfera literară a deceniului al șaptelea ea capătă proporția unui eveniment salutar.

Lipsa unei bune și serioase publicații literare, resimțită acut pe la mijlocul veacului trecut, nu era — firește — sinonimă cu un hiatus. „Convorbirile literare" n-au răsărit într-un deșert, dar și-au implîntat adînc rădăcinile într-un sol mai fertil și au umbrit multe din palidele și efemerele foi ale timpului.

În prima jumătate a secolului, revistele lui Heliade și Asachi îndepliniseră o muncă de pionierat. Un spirit critic voalat și tolerant, neinsistînd asupra delimitărilor dintre valorile și pseudovalorile literare era, în această epocă, un stimulent necesar. În preajma revoluției din 1848, presa literară traversează o perioadă eroică, iar scriitori de frunte ca V. Alecsandri, Gr. Alexandrescu, N. Bălcescu, C. Negruzzi, Heliade Rădulescu, Alecu Russo, M. Kogălniceanu sînt animați de un entuziasm adînc patriotic, exprimat în scrieri a căror calitate artistică rezistă oricărui ochi critic din zilele noastre.

După Unirea Principatelor, viața literară de la noi — îndeosebi poezia — intră, dacă nu chiar într-o epocă de criză, în orice caz într-un moment de oboseală, de renunțare la înălțimile valorice deja cucerite, de complacere în mediocritate. De la afirmarea cetățenească la tribună, de la deschiderea spre social, poezia se retrage răsucindu-se spre interior, devine intimistă (simptomatică este frecvența cuvîntului „intim" în titlurile de poezie și de volume), lîncezește într-un convenționalism liric răspunzînd unui searbăd gust al epocii. Poemul de cea mai largă respirație al lui Bolintineanu, *Conrad*, apărut în 1867, sau o poezie remar-

REV. IST. TEORIE LIT., T. 16, NR. 3, P. 373—384

cabilă ca *Poetul murind* a lui Heliade, terminată în 1866, sînt doar cîntecul de lebădă al unor poeți care de mai mulți ani tăceau sau sporeau lirica anostă a vremii cu bucăți nesemnificative. Faptul că, sporadic, răsună versurile întru nimic inferioare liricii pașoptiste ale unui Al. Depărățeanu sau Al. Sihleanu nu modifică peisajul general — aproape dezolant, adormitor.

Literatura răspîndită în revistele timpului — fie originală, fie tradusă — răspundea unei lipse de gust artistic și de rafinament intelectual a unor cititori căutînd divertismente ușoare, oscilînd între sentimentalism siropos și idilic, descrieri exotice contrafăcute și senzaționalul fantastic sau brutal-macabru al unor romane foileton. Mișună traducerile proaste din autori străini obscuri.

În fața acestui fenomen de invaziune a unei pseudoliteraturi, străine de spiritul și de realitățile sociale ale poporului nostru, fenomen corelat cu anemierea literaturii originale, se impunea o reacție promptă, organizată sistematic și întemeiată pe principii estetice solide. În deceniul al șaptelea al veacului trecut, judecății de valoare i se acordă menirea de a opera selecții în scopul promovării unei literaturi de calitate, care să reprezinte o treaptă superioară în ansamblul literaturii noastre. Nici una însă dintre publicațiile deja existente n-ar fi putut juca acest decisiv rol de conducător și îndrumător cultural — urmînd să determine renovarea necesară a edificiului literaturii române. Foile — de altfel numeroase — ale timpului, politice, didactice, satirico-umoristice, reviste-magazin sau reviste predominant științifice, în care literatura era un accident, nu corespundeau acestui rol. Cu excepția „Revistei române" a lui Odobescu, sau, mai exact spus, cu excepția paginilor de proză ale lui Filimon și Bălcescu publicate aici, sau a versurilor lui Eminescu din „Familia", singurul loc aparte, adiind aerul nou pe care-l vor respira „Convorbirile literare", îl ocupă „România literară" a lui Vasile Alecsandri, militînd pentru promovarea unei literaturi originale, de inspirație națională și nefăcînd concesii toleranței pernicioase a gustului public needucat. Numai că suprimarea ei abia după 47 de numere — la 3 dec. 1855 — anulează un program patriotic și intenția de a deveni „cîmpul de întîlnire frățească a tuturor talentelor din țările noastre". Apare deci întru totul explicabil de ce, în această ambianță literară stagnantă și diluată, „Convorbirile literare" uimesc sau chiar scandalizează ca o explozie neașteptată. Este, de fapt, saltul spectaculos de la o etapă la alta, confirmînd virtuțile artistice, cîtva timp rămase în stare latentă, dar nedizolvate într-un mediu temporar neprielnic.

Apariția „Convorbirilor literare" a însemnat în cîmpul literelor române o revoluție, imprimarea unei „direcții noi", reclamată de un moment anumit al evoluției culturii noastre, precum și un act patriotic, ctitorii revistei aspirînd la impunerea valorilor intelectuale și artistice ale poporului nostru în contextul spiritual european. Programul revistei era menit să stimuleze ascensiunea culturii și literaturii noastre către afirmare în plan universal. Apelul repetat cu insistență pentru inspirația patriotică și națională, pentru obținerea „neatîrnării intelectuale" asupra căreia stăruie A. D. Xenopol, anticipează cu un deceniu lupta poporului — încununată de succes — pentru cucerirea independenței politice a țării.

„Direcția nouă" a „Convorbirilor" înseamnă, mai ales, pentru posteritate, atragerea, promovarea și consacrarea marilor valori, climatul prielnic de efervescență artistică pentru marii noștri scriitori clasici. Realizarea acestui climat favorabil a implicat însă exercitarea unor implacabile rigurozități estetice, care au părut multora dintre contemporani ca și dintre urmași abuzive și rigide, dar care erau reclamate imperios de impasul literar amintit. Conducerea revistei își asumă deliberat misiunea de a deschide și de a susține focul, cu arma — ignorată pînă atunci — a criticii intransigente împotriva Urîtului acceptat ca Frumos, împotriva impusturii literare și a stricătorilor de limbă. Dorind și aspirînd să descopere talente autentice cărora să le privegheze ascensiunea glorioasă, conducătorii revistei erau conștienți că primul pas către această împlinire îl constituie fundamentarea unei critici menite să opereze selecții și să respingă balastul de maculatură străină beletristicii.

În această misiune dificilă, revista ieșeană, în speță ctitorii ei, mergeau pe un drum nebătut. Nu numai Titu Maiorescu pomenește (în *Observațiuni polemice*, 1869) de lipsa totală a spiritului critic soldată cu închegarea unei atmosfere dulcege în presa vremii, în care răsunau adevărate coruri de nejustificate laude generale. „Aproape nu se cunoștea ce este o critică literară în sensul strict al cuvîntului", remarcă, în amintirile sale, G. Panu (*Amintiri de la Junimea*, Iași, 1908). Permanența funcției critice a „Convorbirilor" a stat în atenția multor istorici literari de-a lungul anilor. Asupra locului ei primordial în programul revistei, atrăsese explicit atenția Titu Maiorescu : „ea (critica — n. n.) a fost în opiniunea colaboratorilor chiar principala rațiune de a fi a organului lor, partea distinctivă, prin care credeau a împlini o lacună, lăsată de ceilalți în mica noastră mișcare literară" (*Observațiuni polemice*, 1869).

Această funcție critică este subliniată apăsat încă din programul revistei, semnat de redactorul, și mai tîrziu directorul ei, Iacob Negruzzi, dar exprimînd ideile și intențiile conducătorului său spiritual, Titu Maiorescu. Articolul-program, apărut în primul număr, din 1 martie 1867, expune clar și precis scopurile revistei : „de a produce și răspîndi tot ce intră în cercul ocupațiunilor literare și științifice ; *de a supune unei critici serioase operele ce apar din orice ramură a științei* (s. n.) ; de a da samă despre activitatea și producerile societăților literare, în special a celei din Iași", precum și acela „de a servi ca punct de întîlnire și înfrățire pentru autorii naționali", formulat, după cum se constată, aproape identic cu finalul mesajului „României literare", din urmă cu peste un deceniu.

De altfel, preluînd (în primii 17 ani) și formatul glorioasei „Românii literare" a lui Alecsandri (deși cu o glorie de scurtă durată) ctitorii „Convorbirilor" își declară revista o continuatoare — în idei și țeluri — a acesteia. E drept că declarația nu se susține în întregime. Preocuparea centrală a „României literare" fusese răspîndirea ideii Unirii și afirmarea naționalității românilor, răspunzîndu-se astfel unor cerințe *politice* acute. Cel puțin formal, dacă nu în practică, politica este ostracizată de la „Convorbiri", fiind socotită potrivnică artei și științei. „În mijlocul agitațiunilor politice de care fură cuprinse toate spiritele în România — se spune în articolul-program — mișcarea literară susținută înainte cu mult succes de foile literare atît de cunoscute și prețuite de toată

societatea, a încetat cu totul''. Titu Maiorescu va exagera, desigur, cînd, din primele numere ale revistei, va susține că ,,cele mai rele aberațiuni, cele mai decăzute produceri între poeziile noastre de la un timp încoace sînt cele ce au primit în cuprinsul lor elemente politice'', dar motivele iritării sînt reale. Poezia agitatoric-patriotică, semnată în preajma lui 1848 și a Unirii cu numele unor poeți de frunte din literatura noastră, era continuată formal în această perioadă de către poetaștri de ocazie, care păstrează doar o înflăcărare exterioară și artificială și un înveliș găunos de vorbe umflate.

Crezînd sau nu că revista maioresciană este o continuatoare a ,,României literare'', V. Alecsandri va saluta cu convingere apariția ,,Convorbirilor''. ,,Începutul e bun — scria el. Urmați dar înainte, cu încredințarea că faceți un mare serviciu literaturii noastre. Eu sînt atît de încîntat văzînd calea ce ați apucat, că vă promit să vă întovărășesc pe cît îmi va permite slăbirea pasurilor''. Și marele bard a rămas într-adevăr un tovarăș de drum credincios, căruia i s-au alăturat, în curînd, cele mai proeminente personalități literare și științifice din a doua jumătate a veacului trecut.

Revista ,,Convorbiri literare'' a dominat aproape trei decenii viața literară și publicistică română. De o longevitate excepțională (revista apare timp de 77 de ani fără întrerupere). ,,Convorbiri literare'' își înscrie glorios numele în istoria literaturii mai ales prin primii 26 de ani, perioada maioresciană, și totodată a directoratului lui Iacob Negruzzi, din 1867 pînă în 1895, cînd directoratul este încredințat unui comitet alcătuit din cîțiva tineri oameni de știință și cînd, practic, revista își schimbă profilul. Preocuparea dominantă, în toată această perioadă de glorie, este cea literară, marea majoritate a materialelor publicate aparținînd beletristicii sau esteticii, completate cu studii și informări din domeniul filozofiei, istoriei, filologiei etc. Pe linia acestei preocupări, fie promovînd mari talente, fie enunțînd și difuzînd, prin articole teoretice, sau de critică, principii și norme de orientare și apreciere estetică, ,,Convorbiri literare'' a însemnat, atît prin conducătorul ei spiritual Titu Maiorescu, cît și prin ținuta, nivelul și calitatea generală a cuprinsului, un factor decisiv pentru înviorarea unei literaturi obosite în plină tinerețe. Acest rol hotărîtor și pozitiv al revistei se cere bine precizat înainte de analiza, oricît de succintă, a unor exagerări și contradicții decurgînd din estetismul absolut preconizat de mentorul Junimii, precum și a unor idei și atitudini politice anacronice. (Să nu se uite că fiind organul literar al unui cerc conservator recunoscut ca atare, revista nu putea fi absolvită de o coloratură politică, chiar dacă disimulată.) O analiză atentă și în spiritul adevărului scoate în evidență o permanentă alternanță între principii și teze estetice pozitive, cu rol preponderent în orientarea revistei, și atitudini contestabile, dintre care însă ponderea în dezvoltarea culturii și literaturii noastre aparține celor dintîi. Activitatea constructivă a revistei s-a manifestat, concomitent, *afirmativ* și *negativ*. Susținerea punctului de vedere evoluționist în studierea limbii române, precum și a unei ortografii fonetice, se exprima, deopotrivă, prin critici destructive la adresa exclusivismului latinist și a etimologismului ciparian, potrivit cărora limba ar fi fost un organism împietrit de-a lungul mileniilor, iar influențele și transformările suferite — niște impurități

ușor de îndepărtat. Revendicîndu-se o beletristică în adevăratul înțeles al cuvîntului, în care să predomine *Frumosul*, se respingeau cu asprime producțiile pseudoliterare care sufocau publicațiile vremii.

Prețuirea grijii pentru un stil curat și frumos era și scopul atacurilor împotriva „beției de cuvinte", după cum recomandarea inspirației din specificul național se reflecta și în repudierea imitațiilor servile din alte literaturi.

Ideile valoroase fac însă, permanent, vecinătate celor menite să exprime o îngustă politică de clasă în estetica maioresciană. Descinzînd din filozofia germană idealistă — hegeliană și schopenhaueriană — estetica maioresciană consideră literatura din punctul de vedere al Frumosului absolut, imuabil, poetul rămînînd impersonal în perceperea lumii și urmînd să se preocupe exclusiv de stilizarea unei forme perfecte. Emoția poetică era privită ca o formă de contemplare dezinteresată de viața cotidiană. Arta adevărată — „autonomă" — urma să ignore existența individuală a creatorului, concepțiile sale ideologice, filozofice sau morale. Aceste precepte rigide n-au împiedecat însă pe nici un scriitor de talent să le încalce și să fie primit sau chiar solicitat la „Convorbiri literare". Barierele artificiale în care corifeul Junimii voise, mai mult sau mai puțin convins de utilitatea încercării, să izoleze o artă făcută pentru artă, sînt dărîmate de însuși constructorul lor. Dragostea reală pentru limba și literatura acestei țări, un gust sigur, fin și necruțător cu impostura, o aptitudine cu totul deosebită pentru frumosul artistic l-au determinat pe Titu Maiorescu să-și renege propriul său estetism. Încercarea de a institui idealismul german drept filozofie oficială a Junimii și de a întemeia pe această filozofie teoriile estetice despre situarea artistului într-o zonă purificată de atingerile cu realitatea socială face loc celei mai sincere prețuiri a folclorului, îndemnului către scriitori de a-și edifica operele pe solul sănătos al creației populare, interesului viu, propriu omului de știință, pentru evoluția științelor naturii. Tot așa teza „formelor fără fond" contrafort al întregului bastion teoretic junimist — în numele căreia erau respinse înnoirile sub cuvînt că ar fi formale —, coexistă cu aspirația la înțelegerea ideilor „ce omenirea întreagă le datorește civilizației apusene" [1].

Atmosfera spirituală junimistă, sancționarea mediocrității, stimularea aspirației către înalte culmi de valoare artistică au închegat un climat atît de prielnic creației, încît toți scriitorii noștri clasici, care au frecventat ședințele Junimii, au sfîrșit prin a realiza și a-și citi aici operele cele mai de seamă.

★

În cei 26 de ani de la apariția și pînă la schimbarea directoratului (perioada de care ne ocupăm) nu se prea poate vorbi de etape în sensul unor cotituri radicale în orientarea ideologică a revistei. Dimpotrivă, se impune atenției caracterul omogen, compact. Este totuși ușor sesizabilă o evoluție cu suișuri și coborîșuri, cu vîrfuri de intensă activitate și strălucire, cu epoci de inerție și ani infructuoși. Această evoluție sinuoasă

[1] Titu Maiorescu, *Direcția nouă*, partea I, în „Convorbiri literare", 1871, nr. 6, 13, 14; partea a II-a, ibid., 1872, 1 sept.

este determinată de calitatea și compoziția colaboratorilor, de apariția sau dispariția din sumar a unui nume cu greutate în istoria literaturii, de interesul sau dezinteresul acordat revistei de către conducătorii ei, în frunte cu Titu Maiorescu, de preponderența unuia sau altuia dintre genurile literare și de nivelul artistic la care este reprezentat. Deși evoluția „Convorbirilor" nu cunoaște etape delimitate cu stricteţe inflexibilă și orice împărțire nu poate fi decît arbitrară, se pot totuși deosebi cîteva trepte recognoscibile mai mult după unele accente care cad, alternînd, pe una sau pe alta dintre manifestările revistei. Astfel, anii de pînă la apariția lui Eminescu pot fi adunați sub un titlu generic : consolidarea spiritului critic. Colaborarea, în acești ani, a poetului națiunii — Vasile Alecsandri — și publicarea *Pastelurilor* — moment, în același timp, culminant în creația bardului cît și în peisajul poetic convorbirist preeminescian — dă strălucire revistei fără a-i determina și caracteristica dominantă. Accentul cade pe articolele critice și estetice maioresciene, începînd, de la primele pagini, cu studiul *O cercetare critică asupra poeziei românești de la 1867*, trecînd la *Critica ortografiei lui Ciparíu* (—1867), la aprecierea *Poeziilor populare adunate de V. Alecsandri* (1867), la anatemizarea felului în care este folosită *Limba română în jurnalele din Austria* (1868), la atacul *În contra direcțiunei de astăzi a culturii române* (1868), continuînd apoi cu *Observațiuni polemice*, cu semnale de alarmă asupra *Învățămîntului primar amenințat* (1870) și cu analiza *Reformei învățămîntului primar* (1870) și sfîrșind cu studiul-mesaj: *Direcția nouă* din 1871—1872. Paradoxul stă în faptul că, deși despre critică literară, în sensul ei contemporan, se poate vorbi la „Convorbiri" abia către sfîrșitul perioadei de care ne ocupăm, o dată cu studiul monografic al lui N. Pătrașcu despre Eminescu, cu articolele lui D. Evolceanu despre Coșbuc sau cu seriile de studii aplicate la viața și opera lui Alecsandri semnate de G. Bengescu și de G. Vîrnav Liteanu, totuși acești primi ani ai „Convorbirilor" reprezintă consolidarea și înflorirea criticii în evoluția revistei. Dominînd cu personalitatea sa viața critic-literară a „Convorbirilor", Titu Maiorescu a scris *Critice* fără să facă propriu-zis analize de opere. El a fost estetician, teoretician, filozof, lingvist, stilist și pedagog, cumulînd, la un moment dat, în toate aceste ramuri de activitate intelectuală publicistică, autoritatea directoare. Luptînd cu stihiile lipsei de logică și de idei, cu prostul gust, cu inerția și grandomania literară găunoasă, Titu Maiorescu era sever pentru că ar fi vrut să se poată mîndri cu literatura unui popor pe care-l iubea. Criticele maioresciene sînt polemici și pledoarii vehemente, spirituale, convingătoare, intransigente și fine totodată, sumă de principii și opinii care reglează permanent orientarea revistei. Nici atunci cînd se ocupă în mod special de anumite volume sau de anumiți scriitori nu face o critică literară obișnuită. Lăudînd culegerea de poezii populare a lui Alecsandri urmărește să stimuleze inspirația din specificul național și discută, de fapt, valoarea folclorului în general; articolul despre comediile lui Caragiale (scris mai tîrziu, în 1885) e menit să-i servească de argument concret într-o polemică cu denigratori ai dramaturgului, deci este o luare de atitudine în viața literară agitată a vremii, după cum paginile despre Eminescu (1889), cu puține dar cuprinzătoare aprecieri critice, sînt o respingere a unor acuzații. În toate articolele sale, Titu Maiorescu se dezvăluie ca un intelectual

fin, multilateral, scăpărător în idei și asociații, socotindu-se chemat să-și spună punctul de vedere în orice dezbatere culturală publică, să indice soluții, să argumenteze principii estetice. Sobru sau avîntat dar cenzurîndu-și sever înflăcărările, cu verb tăios sau ironie subțire, nerăbdător sau calm, în negații ce nu admiteau replică sau în laude tot atît de categorice, Titu Maiorescu a realizat, concomitent, un salt către viitor al literaturii noastre, prin promovarea celor dăruiți cu sclipirea geniului, și o aerisire a ei prin respingerea (nu ne referim la exagerări) impostorilor, prin — cum spunea un critic — „dezinfecția aceea poetică de pe urmele căreia și astăzi beneficiem întrucîtva" [2].

Apariția lui Eminescu la „Convorbiri" marchează începutul unei noi etape. La scurt timp (numai după trei poezii publicate !) Titu Maiorescu scrie articolul *Direcția nouă în poezia și proza română*, în care, punîndu-l în fruntea direcției noi în literatură pe V. Alecsandri, îi dădea drept vecin — edificat asupra autenticității talentului său — pe Eminescu. Dacă în privința lui Alecsandri, Junimea are meritul de a-l fi atras la „Convorbiri", în cazul lui Eminescu meritul rămîne incalculabil, fiind vorba de descoperirea neșovăielnică a geniului.

„Direcția nouă" este, de fapt, Eminescu, și întreg deceniul următor apariției sale, precum și după aceea, literatura „Convorbirilor", în speță poezia, stă sub semnul marelui poet. Pînă în preajma lui 1880, cînd Eminescu se mută la București în redacția „Timpului" și cîțiva ani după, cît timp continuă să colaboreze cu asiduitate, „Convorbirile" trec printr-o etapă de mare înflorire pe care am putea-o numi „etapa marilor clasici", dominată net de personalitatea eminesciană, dar beneficiind nu mai puțin de fidelitatea unor colaboratori cum au fost Creangă și Ion Slavici. Dacă Vasile Alecsandri, „acel rege-al poeziei", colabora la mai multe publicații, ignorînd sau tratînd cu indiferență olimpiană litigiile reciproce și credințele diverse (încredințînd totuși „Convorbirilor" cea mai mare și cea mai rezistentă parte a operei sale : pastelurile, baladele istorice, cele mai importante piese de teatru, o mare parte din proză), Eminescu va rămîne colaboratorul constant și credincios al revistei maioresciene, trimițînd aici aproape toate versurile pe care le socotise îndeajuns de șlefuite spre a fi publicate. Tot astfel, toată opera lui Creangă, de la *Soacra cu trei nurori*, apărută în 1875, pînă la *Moș Ion Roată* din 1884, se publică în „Convorbiri". Ion Slavici a debutat în „Convorbiri" și chiar dacă ulterior și-a împrăștiat scrierile în mai multe publicații, o mare parte din cele mai interesante au apărut în revista ieșeană. Slavici va colabora cu regularitate pînă în 1880—1881, cînd pleacă și el la „Timpul", ca și prietenul și sfătuitorul său, Mihai Eminescu.

În 1879 își începe, în „Convorbiri", publicarea comediilor și Ion Luca Caragiale și, deși la această dată scriitorul nu era un debutant, totuși cea mai fructuoasă perioadă — cea a dramaturgiei sale — coincide, în mod fericit, cu activitatea de convorbirist. Între 1879, anul apariției piesei *O noapte furtunoasă*, și 1889, cînd se publică *Năpasta*, deceniul cel mai vitregit din viața revistei, cel mai hărțuit de polemici cu noile reviste fruntașe, cele cinci mari piese carageliene o impun încă în conștiința contemporaneității.

---

[2] Perpessicius, *Mențiuni critice*, vol. II, 1934, p. 63.

Nimeni nu mai poate contesta astăzi efortul „Convorbirilor literare" de a promova valori și, chiar dacă decenii de speranțe s-au soldat și cu vrafuri de versuri și pagini de proză pe care nu le mai citește nimeni și cu liste lungi de nume obscure, străduința conducătorilor revistei nu a rămas zadarnică. Firește că nu se poate stabili între opera marilor creatori și mediul Junimii un raport de directă dependență, totuși nu se poate ignora și nega faptul că ambianța „Convorbirilor" a fost deosebit de prielnică efervescenței creatoare. Desigur că opera lui Alecsandri, publicată în „Convorbiri", care a întrunit admirații unanime, nu este rezultatul direct al influențării pe linie novator-estetică exercitată de Junime, dar „Convorbirile" i-au oferit bardului stimulul necesar creșterii unui poet care, fiind pînă atunci cel mai mare și neincitat de nici o competiție, își lăsase superioare valențe neexprimate.

Pentru „Convorbiri" Eminescu a fost împlinirea unor așteptări tenace și încrezătoare, precum și aureola cu care revista va lumina prin secole, în viitor. Pentru Eminescu Junimea a însemnat corul egal nuanțat, fără stridențe, fără note false care i-a pus în valoare glasul pur, cu profunzimi încă neatinse.

Dacă Slavici scrie *Moara cu noroc* și *Mara* — culmi ale creației sale artistice — după plecarea sa de la „Convorbiri", aceasta nu se datorește nicidecum desprinderii din mediul Junimii. E vorba de o maturizare a talentului său și, bineînțeles, de o apropiere de problematica socială frămîntată a sfîrșitului de secol. Autorul *Marei* este însă continuatorul firesc al celui ce semna în „Convorbiri" *Popa Tanda* și *Budulea Taichii*.

După 1883—1884, multe stele încep să apună. Eminescu se îmbolnăvește, Slavici se mută la București, rărindu-și colaborarea, Creangă e bolnav și el, Alecsandri mai publică, foarte rar, doar versuri minore. E o etapă de declin și derută izvorîtă și din dezagregarea conducerii. Mai mulți membri fondatori ai Junimei fuseseră atrași în practica politicii curente; Titu Maiorescu se mutase încă din 1874 la București, luînd parte tot mai rar la ședințele Junimii, iar în 1885 e rîndul lui Iacob Negruzzi să se stabilească în capitală, atras de cariera universitară. Mărturiile și scrisorile vechilor junimiști oglindesc oboseala, destrămarea, regretul după tinerețea activă a societății și, implicit, a revistei. Sediul revistei se mută, împreună cu Iacob Negruzzi, în București, cuprinsul ei și compoziția colaboratorilor devin, treptat, eclectice. Junimea îmbătrînește vertiginos iar Iacob Negruzzi o socotește chiar dispărută. Însuși Maiorescu o vedea — în 1890 — aparținînd trecutului. Colaborările de prestigiu ale lui Caragiale, Vlahuță, Duiliu Zamfirescu, G. Coșbuc, Brătescu-Voinești, din toată această perioadă, fac totuși să nu se simtă încă acut dezorganizarea și diluarea revistei. De fapt, cauza adîncă a destrămării n-a fost, cum îi plăcea — din orgoliu — s-o creadă lui Iacob Negruzzi, absența sa ci un anacronism de orientare și atitudine.

Junimea anilor 1885—1895 nu mai putea constitui explozia de vitalitate și de înnoire necesară în evoluția literaturii noastre de după mijlocul secolului al XIX-lea. În anii apariției și afirmării clasei muncitoare, a cărei tribună politică, filozofică și culturală devine revista „Contemporanul", „Convorbiri literare" nu mai poate satisface ca direcție ideologică și estetică. Interesant și caracteristic totodată este că și în

„Contemporanul" se vorbește frecvent de o *„direcție nouă* a literaturii române", cerută de un alt moment al evoluției noastre culturale și sociale. O dată cu trecerea conducerii pe seama unui comitet compus din tineri urmași ai vechii Junimi — M. Dragomirescu, Ioan Bogdan, S. Mehedinți, P. P. Negulescu, C. Rădulescu Motru, Al. Rădulescu (Pogoneanu), D. Evolceanu —, la sfîrșitul anului 1894, se poate vorbi de apusul Junimii. „De la 1 ianuarie 1895 — va aprecia mai tîrziu E. Lovinescu — putem, așadar, privi ciclul existenței Junimii, a „Convorbirilor literare" și al lui Titu Maiorescu ca definitiv încheiat".

Cunoscutele polemici între Gherea și Maiorescu (și alți Junimiști) angajate pe tărîmul esteticii și dezbătînd probleme de artă de interes general, cum ar fi oportunitatea artei cu tendință sau a artei pentru artă, personalitatea sau impersonalitatea în artă, contribuie la desprinderea unor scriitori de „Convorbiri" și la orientarea lor către revistele ce promovau o literatură socială. Chiar dacă unii dintre acești scriitori nu au colaborat la „Contemporanul", ei nu s-au mai întors niciodată la Junimea, mărturisind influența avută asupra lor de Gherea. Păstrînd din școala „Convorbirilor" aspirația către perfecțiunea artistică, majoritatea scriitorilor din această epocă învață de la școala „Contemporanului" să se apropie de realitatea în continuă evoluție dialectică.

★

O fugară privire de ansamblu asupra literaturii publicate în „Convorbiri" se va solda cu concluzia firească și așteptată, aceea că sumarul revistei nu este identic cu al unei antologii de capodopere. De la marii creatori întîlniți, în mod fericit, în coloanele publicației junimiste, la scriitorii mărunți acceptați de redactorul I. Negruzzi, distanța este, bineînțeles, uriașă, totuși o analiză atentă desprinde un tonus superior, o tensiune mai ridicată în raport cu peisajul general al literaturii noastre din acea epocă. Rămași, mai mult sau mai puțin anonimi, zecile de colaboratori compun o atmosferă cu fluctuații de temperatură, dar în totul mai caldă, mai atractivă.

În poezie, chiar dacă enumerarea, în *Direcția nouă*, imediat după Eminescu a lui Samson Bodnărescu, Matilda Cugler-Poni, Theodor Șerbănescu, apare astăzi aproape o impietate, ei nu sînt în epocă niște inexistenți și numele lor rămîn — la proporțiile cuvenite — înscrise cu anume merite în istoria literaturii. Încurajarea debutanților era firească, după cum firești sînt și limitele criticii lui Titu Maiorescu față de colaboratorii săi. Este un risc inevitabil al erorii din punctul de vedere al aprecierii artistice la care te condamnă prezentul, iar Titu Maiorescu nu putea fi cruțat. De altfel, poezia măruntă din „Convorbiri" decepționează doar dacă este raportată la creația eminesciană sau dacă este judecată atemporal, căci în măsura în care este comparată cu producția de versuri a acelor ani cîștigă în valoare. În cercetarea acestei poezii nu poate fi vorba de o dezgropare a unor comori ignorate, dar de o recunoaștere a unei strădanii de săltare pe o treaptă mai înaltă decît cea pe care se situau țintele sarcasmelor maioresciene sau ale acidelor răspunsuri date de Iacob Negruzzi la rubrica de corespondența, da ! La poeții primilor ani ai „Convorbirilor", ca N. Skelitti, M. D. Cornea, N. Gane, Iacob Negruzzi, St. Vîrgolici, Vasile Pogor, D. Petrino și alții,

deşi cultivă o poezie erotică fadă, de un sentimentalism dulceag, colorat cu melancolii de circumstanţă în gustul epocii, se observă totuşi o atenţie deosebită faţă de formă, evitarea exagerărilor latiniste anatemizate de Maiorescu şi a oricăror stîlciri de ordin gramatical sau lexical, precum şi căutarea unei eleganţe în expresie.

După 1871 începe era eminescianizantă. Mulţi l-au imitat pe marele poet şi mulţi l-au imitat prost, atraşi exclusiv de conflictul cu existenţa, hipertrofiindu-i pesimismul la proporţii cu atît mai monstruoase cu cît îl goleau de orice sens protestatar şi filozofic. Şi totuşi, cu tot decepţionismul inevitabil şi la ,,Convorbiri'', nu se poate nega o influenţă salutară a lui Eminescu asupra nivelului general al poeziei publicate în revistă. Însăşi încercarea de a-l imita pe Eminescu a însemnat pentru poeţii mărunţi, uitaţi sau rămaşi necunoscuţi, o ştachetă mult ridicată în faţa ambiţiilor şi posibilităţilor lor poetice. Poezia eminesciană le-a deschis orizonturi noi, le-a diversificat tematica, amintindu-le că nu numai dragostea alcătuieşte universul poeziei şi că însăşi dragostea are mii de feţe şi mii de strune neîncercate încă, le-a oferit revelaţia dulceţii limbii materne şi a infinitelor ei posibilităţi de exprimare. În ,,Convorbiri'' vor apărea în deceniile următoare, pe lîngă versuri erotice, care deţin supremaţia, poezii patriotice, pasteluri, satire, poezii inspirate din literatura antică, din folclor, poeme cu subiecte istorice, fabule şi epigrame, versuri de inspiraţie exotică sau evocînd copilăria, meditaţii alături de poezii ocazionale, iar poeţi ca cei deja amintiţi sau ca alţii nou veniţi la ,,Convorbiri'', ca Veronica Micle, Andrei Bîrseanu, Miron Pompiliu, N. Volenti, N. D. Xenopol, I. Mincu, I. S. Neniţescu, N. Beldiceanu, T. Robeanu, Ciru Oeconomu, D. Petrino, I. Ianov, Ioan Popovici, Anton Naum, D. Ollănescu-Ascanio, Artur Stavri, Ioan N. Roman, Ana Conta-Kernbach, şi încă mulţi alţii, se vor strădui, cu rezultate diferite ca valoare artistică, să-şi lege numele de una sau mai multe dintre aceste ipostaze poetice.

Acoperind un mare număr de pagini, şi destul de variată ca gen şi tematică, proza măruntă din ,,Convorbiri'' contribuie la îmbunătăţirea unei situaţii generale precare în literatura noastră din deceniul al şaptelea al secolului trecut, cînd, după spusele lui Maiorescu, ,,romanuri şi nuvele nu se scriu de loc, toate se traduc''. Atestînd străduinţa meritorie de a răspunde exigenţelor estetice crescînde, proza convorbiristă urmează două căi paralele : observaţia realistă asupra vieţii şi societăţii şi viziunea romantică. Predomină nuvela, povestirea, basmul. Nicolae Gane este părintele prozei idilic-romantice întreţesute cu observaţii realiste, de la ,,Convorbiri''. Legendele sale istorice, de inspiraţie folclorică, povestirile duioase, amintirile din copilărie, inegale ca valoare artistică, deschid totuşi (după aprecierea lui G. Călinescu) drumul nuvelei româneşti. Din legende se inspiră şi Samson Bodnărescu în proza sa poematică. Proza istorică a lui I. Pop Florantin atrage atenţia prin fantezia dezlănţuită, prin intenţiile alegorice şi analitice. Romantic rămîne şi Leon Negruzzi, autor de lungi nuvele senzaţional-melodramatice.

Între reprezentanţii prozei realiste se numără, în afară de I. Negruzzi cu ale sale *Cùpii de pe natură* şi cu primul roman publicat în revistă, N. Xenopol, autor al unui roman social fără valoare artistică, dar de o remarcabilă îndrăzneală critică, intitulat *Părerile unui american*

în România, T. V. Stefanelli, care se exersează în portrete comic-critice, A. Chibici-Râvneanu, povestind amintiri cazone și manifestîndu-și compasiunea față de omul din popor, și mulți alții mai puțin dăruiți cu har scriitoricesc.

Aceeași inegalitate de valoare artistică este izbitoare în sectorul dramaturgiei, unde între V. Alecsandri și Caragiale pe de o parte, și ceilalți dramaturgi convorbiriști, se cască un abis. De fapt, producțiile dramatice — în afara celor doi clasici și în afara pieselor lui Slavici — sînt puține și jumătate din ele sînt traduceri sau adaptări. Cele cîteva originale fie că imită, la modul minor, „Cînticèlul" comic alecsandrian cînd sînt semnate de un I. Ianov, fie că încearcă transpunerea poematic-greoaie a unor epistole istorice cînd autorul este un Samson Bodnărescu. Ascanio și Iacob Negruzzi se lasă atrași doar de comedii ușoare, într-un act, unele cu caracter pamfletar, iar G. Bengescu-Dabija, în maniera vodevilescă alecsandriană, alunecă în grotesc și vulgaritate. Foarte gustat în epocă este genul operă-operetă comică, iar Iacob Negruzzi, gata să încerce orice experiență literară, devine și autor de opere bufe, pe una scriind-o în colaborare cu I. L. Caragiale. Colaborînd cu Dim. R. Rosetti, I. Negruzzi scrie și publică și cîteva reviste politice umoristice, minore, efemere.

Alți cîțiva autori de ușoare comedioare de salon sînt nemenționabili.

În afara traducerilor de literatură — foarte numeroase la „Convorbiri" — nu poate fi trecut cu vederea sectorul deosebit de bogat al literaturii folclorice.

Culegerile de folclor maramureșean, publicate în 1870 de I. Scipione Bădescu, cîntecele populare din Transilvania, din colecția lui N. Petru, apărute în 1872, doinele populare bucovinene, trimise în 1877 de Simion Florea Marian, colindele culese de G. Dem. Teodorescu și publicate în 1877, bocetele, colindele și baladele publicate de Teodor Burada între 1879—1883, literatura religioasă populară adunată de episcopul Melchisedek și apărută în 1880, cîntecele populare ardelene culese de Gregore Sima, care colaborează în 1881—1882, poeziile populare din Moldova trimise de Elena Sevastos între 1882—1886 și alte versuri populare culese și publicate de Iosif Bută în 1883, de V. Alesiu între 1888—1891, de G. N. Mateescu în 1891—1894 sau de G. I. Pitiș, în 1890—91, au constituit de atunci pînă în zilele noastre surse explorate de toți folcloriștii.

★

Prestigiul ca și preocupările culturale multiple, nerestrînse la domeniul literar, ale revistei junimiste, au atras colaborarea unor intelectuali și savanți de renume sau în plină afirmare. Revista are o foarte serioasă rubrică științifică permanentă, ambiționînd nu doar să informeze opinia publică despre știința și cultura contemporană, dar și să joace un rol decisiv în difuzarea și impunerea celor mai noi cercetări și teorii științifice. Studiilor și articolelor publicate în „Convorbiri" le este străin orice spirit de improvizație, ele constituind, îndeobște, operele de căpetenie ale unor autorități în materia respectivă.

Filozofia este reprezentată în „Convorbiri" de Vasile Conta, căruia i se publică cele mai interesante lucrări, începînd cu *Teoria fatalismului*,

continuînd cu *Teoria ondulațiunii universale* și încheind cu *Încercări de metafizică*. Lucrările filozofice ale lui A. D. Xenopol și M. Străjanu, deși nu se ridică la valoarea celor ale lui Conta, nu sînt mai puțin serioase și documentate. M. Străjanu este mai cunoscut ca estetician format sub influența lui Maiorescu și care în studiile publicate în „Convorbiri" rămîne tributar esteticii shopenhaueriene. Destul de cunoscute sînt studiile estetice despre Frumos ale lui Xenophon Gheorghiu și cele estetic-psihologiste ale lui P. P. Negulescu, susținătorul lui Maiorescu în polemica cu Gherea.

O rubrică bogată, atît cantitativ cît și calitativ, este cea de istorie. În „Convorbiri" își publică lucrările renumitul istoric A. D. Xenopol, *Istoriile civilizațiunei* fiind doar unul dintre numeroasele titluri de prestigiu care strălucesc în sumarul revistei. G. Panu, istoric al „Convorbirilor", își exercită aici spiritul polemic combătîndu-i pe Hasdeu, Laurian, V. A. Urechia.

Destul de des își manifestă veleitățile istoricești I. Slavici, scriind studii lungi asupra maghiarilor sau despre epoca fanarioților. I. Caragiani și Apostol Mărgărit sînt atrași de istoria românilor macedoneni.

Lingvistica e la fel de bine reprezentată prin studiile filologice semnate de V. Burlă, prin articolele de fonetică și ortografie ale lui A. Lambrior, prin cercetările minuțioase ale lui St. Ștefurea asupra sufixelor latinești, prin observațiile asupra ortografiei ale lui I. A. Rădulescu-Pogoneanu sau cele asupra unor fenomene morfologice ale lui H. Tiktin, prin studiile etimologice ale lui L. Șăineanu, precum și prin polemicile cunoscute ale lui A. Cihac cu Hasdeu și V. Burlă.

Articolele lui Codrat Grigorovici concretizează interesul pentru științele naturale; A. D. Xenopol scrie uneori și articole de pedagogie; de arheologie se ocupă Theohari Antonescu, dar mai ales Odobescu, publicîndu-și în „Convorbiri" cîteva articole despre iconografia împăratului Traian; în sfîrșit, rubrica de drept este asigurată de juristul N. Mandrea, de profesorul de drept public roman C. G. Dissescu, de P. Th. Missir, magistratul V. Tasu și alții mai puțin cunoscuți.

★

Trecerea în revistă destul de sumară a preocupărilor și conținutului „Convorbirilor literare" este, credem, suficientă pentru a justifica interesul cu care ne întoarcem la împlinirea a o sută de ani de la apariția lor către această adevărată antologie de valori.

De-a lungul anilor, revista junimistă și-a atras atacuri, invidii sau elogii exagerate, dar n-a putut rămîne uitată sau neluată în seamă.

În numărul jubiliar de la împlinirea a 60 de ani de apariție, Liviu Rebreanu găsea o apreciere plastică și deosebit de semnificativă, numind „Convorbirile" „cea mai solidă uzină de produse literare și de șlefuire de talente".

Destinul „Convorbirilor" nu poate fi rupt de al acelor mari personalități ale căror semnături, adunate la un loc, alcătuiesc actul de consacrare al celei mai glorioase perioade din literatura noastră — cea clasică.

GEN LITERAR ȘI ARTĂ LITERARĂ ÎN CREAȚIA FOLCLORICĂ[1]

I. C. CHIȚIMIA

Una dintre problemele care preocupă de multă vreme pe cercetătorii și teoreticienii literaturii este și aceea a dreptului la existență a genurilor literare și în consecință a genologiei, cum i se spune în ultimul timp, ca știință.

Deși în cultura timpurilor moderne, de la Lessing încoace, problema genurilor literare a fost pusă destul de des (a se vedea ale sale *Abhandlungen über die Fabel*, 1759, precum și ideile despre „genurile mici literare" sau despre reînnoirea dramaturgiei germane), se pare totuși că pentru prima dată Benedetto Croce a repudiat cu violență orice importanță estetică acordată genurilor literare, afirmînd că „teoria genurilor literare este, în fond, cel mai mare triumf al unei erori intelectualiste" [2], fiindcă în realitate scriitorii nu le iau în seamă [3], genurile se reînnoiesc mereu, se ivesc incontinuu altele și în fond ele sînt pentru creație ceea ce sînt rafturile pentru diferitele grupări de cărți într-o bibliotecă [4].

Nu e cazul să facem aici istoricul discuțiilor înainte și după Croce. Este de ajuns să amintim de ideile lui V. Hugo despre existența genurilor fundamentale : poezie lirică, epopee și dramă [5], de ideile lui Belinski referitor la diviziunea poeziei în genuri și specii [6], de lucrările lui F. Brunetière [7], de asemenea discuțiile consacrate genurilor literare în Congresul de la Lyon (1939) [8] sau în Conferința de literatură comparată

---

[1] Comunicare prezentată la sesiunea Centenarului Academiei Republicii Socialiste România, septembrie 1966.

[2] Benedetto Croce, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, ed. a II-a, Milano, 1904 (ed. I, 1902), p. 38.

[3] Idem, *ibid.*, p. 40.

[4] Idem, *ibid.*, p. 41.

[5] În prefața la *Cromwell*, 1827.

[6] V. G. Belinski, *Полное собрание сочинений*, Moscova, 1953—1959, t. V, p. 9 și urm.

[7] Vezi mai ales F. Brunetière, *L'évolution de la poésie lyrique en France au dix-neuvième siècle*, Paris, 1895.

[8] Comunicările publicate în „Helicon", II, 1939, nr. 2—3 ; între altele vezi P. Kohler, *Contribution à une philosophie des genres*.

REV. IST. TEORIE LIT., T. 16, NR. 3, P. 385—391

de la Budapesta (1963)[9], precum și de diferite monografii și lucrări de amănunt asupra genurilor și speciilor[10]. Studiile privind teoria estetică a genurilor s-au dezvoltat în mod vizibil. Dar în zilele noastre, cînd arta și literatura au luat în unele țări forme tot mai extravagante și „absurde", îndoiala în viabilitatea genurilor „clasice" a crescut și acestea sînt aruncate ca un lucru învechit și fără stabilitate. Nu este de mirare deci că discuțiile asupra lor au fost reluate cu acuitate în ultima vreme[11].

Analizînd de aproape lucrurile, trebuie convenit că genurile literare sînt o realitate, deși nu se găsesc în stare pură. Va exista întotdeauna o „structură" literară lirică, alta epică și una teatrală, indiferent sub cîte forme și nuanțe vor apărea aceste structuri, în fond vibrații estetice ale creatorului, în contact cu lumea înconjurătoare. Unii dintre critici, și chiar dintre scriitori, au dreptul să discute, să nege și să inoveze, dar aceasta nu înseamnă că au reușit, prin ideile sau arta lor, să desființeze genurile și speciile. Nu putem prevedea ce forme va lua arta literară în viitor, dar creația literară nu se va putea rupe total de experiența umană anterioară. În fond, fabula va rămîne fabulă orice nuanță ar îmbrăca, iar „antiromanul" vremii noastre este totuși un roman sau un fel de roman (nu i se poate spune „madrigal" sau „antimadrigal") și de asemenea „antiteatrul" rămîne legat de teatru, este reprezentat pe scenă. Alte „inovații" literare pot să fie rînduite și ele de partea unuia sau altuia dintre genuri. Există neant și haos numai în spiritele haotice sau intenționat și teribilist haotice. Rațiunea umană este înclinată spre ordine și clasificare.

Trebuie să convenim totuși că genurile literare nu sînt imuabile și nu se pot impune reguli stricte creatorilor, cum s-a procedat, de exemplu, în epoca clasicismului francez. Creatorul are libertatea de a alege tema și a-i da structura cea mai nimerită, după viziunea sa. Creatorul își asumă dreptul de a inova, a „crea" și singur el este responsabil de reușita sau de eșecul tentativei sale. Genologia, ca un important sector al științei literaturii, la drept vorbind nu se opreste și nu trebuie să se oprească, după părerea noastră, la o operă, nici chiar la un scriitor; ea studiază și stabilește structura genurilor unei epoci sau a unei literaturi naționale, în ceea ce privește dominantele, liniile comune sau nuanțele specifice de gen. Prin aceasta se determină și dinamismul genurilor. Există literaturi care, la o epocă anumită, au cultivat mai mult un gen (specie) decît altul. Sînt grăitoare, în acest sens, *tragedia greacă* pe de o parte și *comedia latină* de alta, în antichitate, sau poemul epic italian (Torquato Tasso) și poezia lirică franceză (Pierre de Ronsard) în perioada Renașterii. Dar chiar același gen poate avea trăsături diferite într-o literatură sau în alta, la un scriitor sau la altul. Cu toate că s-au născut

---

[9] Vezi *La littérature comparée en Europe Orientale*, Budapesta, 1963.

[10] Liviu Rusu, *Estetica poeziei lirice*, Cluj, 1944; O. Papadima, *Cîteva observații în problema genurilor literare*, în „Limbă și literatură", III, 1957, p. 215–236; M. Novicov, *Estetica romanului*, în RITL, XIII, 1964, p. 51–72 etc.

[11] Vezi lucrările diferitor teoreticieni din școala R. S. Crane, publicate de acesta în volumul *Critics and Criticism. Ancient and Modern*, Chicago, 1952; R. Weimann, *„New Criticism" und die Entwicklung bürgerlichen Literaturwissenschaft. Geschichte und Kritik neuer Interpretationsmethoden*, Halle, 1962; I. Sławińska *Problem gatunków literackich w kręgu krytyków z Chicago*, în „Zagadnienia rodzajów literackich", VI, 1963, nr. 1(10).

din aceeași sursă esopică, fabulele lui Lessing, ca linii de gravură, au cu totul altă structură și artă decît acelea ale lui La Fontaine și dramaturgia franceză din secolul al XVII-lea, cu Corneille, Racine, Molière, poartă alte semne distinctive decît cea a Angliei din aceeași perioadă cu o altă tradiție și cu o înclinare spre o anumită atmosferă (Ben Jonson) și construcție. Popoarele au creat variat, în condiții speciale istorice, sociale și culturale. Este cert deci că diferitele profiluri arhitectonice ale genurilor sînt elemente estetice importante pentru complexul artei literare, dar nu sînt arta însăși. La definirea complexului ei, alături de genologie, concurează și intră în joc alte discipline științifice : istoria și critica literară, stilistica literară, literatura comparată, fiecare urmărind un obiectiv, în eventuală corelație cu alte discipline, cu ajutorul însă al unor metode proprii.

Nu încape îndoială că genurile literare s-au cristalizat mai întîi și în parte în folclor, iar ulterior au fost mai bine definite și mult îmbogățite în creația individuală cultă. Așadar, se poate examina și prezenta destul de bine raportul dintre genuri și arta literară în domeniul creației orale. Bunăoară, între speciile epice în proză (mit, legendă, poveste superstițioasă, anecdotă etc.), basmele sînt remarcabile peste tot în lume. Însă, dacă specia și ideea centrală a unui motiv, universal răspîndit, sînt aproape aceleași, viziunea de ansamblu, arhitectonica narativă (episoadele și ordinea lor), detaliile artistice (atmosfera generală, inovațiile, specificul stilistic etc.), de cele mai multe ori sînt radical diferite. Citățm aici, ca exemplu, motivul foarte cunoscut al *fetei destinată monstrului*, care în Occident (*La belle et la bête*) s-a constituit într-un minunat basm în care monstrul este de o tandrețe „cavalerească" față de fata care îi ține companie (variante similare și în folclorul polonez), în timp ce în variantele sud-est europene atmosfera este patriarhală, uneori dură, eroul este onest, dar el manifestă multă vreme o inimă rece față de tînăra femeie care a greșit arzîndu-i pieile și care îl caută cu perseverență [12]. Schemele motivului sînt apropiate, dar arta și culorile narațiunii sînt variate. De altfel, comparația mai multor variante ale acestui motiv dovedește în mod indubitabil cît de bogate și diverse sînt construcțiile narațiunii populare, nu numai de la un popor la altul, ci și de la o regiune geografică la alta ale aceleiași țări [13]. Există deci o geografie folclorică, cu zone specifice de creație.

Adeseori, perceperea detaliilor unui basm, pe scară universală, este foarte diferită. De exemplu, monstrul-animal din basmele slave : v. sl. **smija**, rus. și bulg. **zmiej**, sbcr. **zmâj**, și **zmija**, pol. **smok**, ceh **zmek** și **zmok** etc. cu sensul de „balaur", doar uneori cu înfățișare de monstru-om, în toate basmele românești a devenit om-monstru, cu forță uriașă, în dese cazuri însă capabil de tandrețe și sensibilitate umană, deși după

---

[12] Vezi *Uitatul* cules de G. I. Pitiș și publicat în „Convorbiri literare", XXV, 1891, p. 267—273 ; variante sîrbo-croate la Vuk Karadžić, *Volksmärchen der Serben*, Berlin, 1854 : *Der Schlangenbraütigam* ; V. Djurić, *Srpskohrvatske bajke*, Sarajevo, 1957, p. 216 : *Zmija mladoženia* etc.

[13] Diferite variante pe arii geografice în cataloagele sistematice ale prozei populare sub tipul **425** și urm. ; vezi încă J. Bolte și G. Polivka, *Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm*, t. II, Leipzig, 1914, p. 245 și urm., precum și L. Șăineanu, *Basmele românilor*, București, 1895, p. 231 și urm.

numele său de **zmeu**, lingvistic deci, este frate bun cu monștrii slavi, evoluția semantică explicîndu-se, în fond, printr-o evoluție de mit popular.

Dacă analizăm acum poezia epică în versuri, adică balada (integrînd aci „bîlina" rusă, „eposul" sîrbocroat și „cîntecul bătrînesc" românesc), nu se poate nega existența unei atare specii cu caracteristici de gen epic. Dar dacă se adîncește arta de care dispune balada populară în diversele ei ipostaze: istorică, națională, zonală, se observă mai întîi că există o „orchestrație" destul de variată a unor elemente de gen și apoi, nuanțele cromatice ale tablourilor se schimbă cu complexul social al unui moment sau al unui popor și cu ansamblul poetic local. Bîlina rusă, de pildă, a împrumutat mult din fantasticul basmelor. Ilia Muromeț este în fond un erou de basm, el se luptă cu „fantasme negre", un fel de „iele", sare cu calul său năzdrăvan văile, din vîrf de deal în vîrf de deal, monstrul Solovei Razboinik strîmbă cu șuieratul său turnurile cetăților [14]. Idoliște are aceeași forță înspăimîntătoare [15], Sviatogor este un uriaș, care îl ia pe Muromeț și-l bagă cu cal cu tot în buzunar [16]; pînă la urmă Muromeț iese învingător ca un Făt-Frumos din basmul popular. Dobrînea, dintr-o altă bîlină, se luptă cu balaurul cu trei capete și douăsprezece cozi [17], iar Sadko din Novgorod coboară în fundul mării pentru a sta de vorbă cu împăratul acesteia [18].

Dacă în bîlina rusă fantezia și fantasticul lucrează din plin peste tot, în cîntecul bătrînesc românesc, lucrurile și eroii rămîn legați de real. Nimic nu lasă impresia irealului. Este drept că un Corbea, închis de voievod, sare zidurile curții feudale cu calul său, pe care i-l aduce mama pentru a-l arăta boierilor, dintre care nici unul nu e în stare să-l călărească [19], că un Novac trimite un corb la tatăl său pentru a-l înștiința că este prins și închis de turci [20], dar acestea sînt elemente accesorii, un fel de simboluri ale legăturii dintre erou și natură, care în esență nu alterează naturalețea tablourilor epice. Eroismul personajelor rămîne în limitele posibilului. Toma Alimoș, lovit în chip laș cu paloșul de adversarul său, care o ia la fugă, își adună mațele vărsate, le leagă cu brîul, începe o goană fantastică cu calul său, ajunge pe vrăjmaș și-l despică dintr-o lovitură. Apoi își roagă calul să-l readucă la locul drag din codru, unde își poate găsi ultima alinare. Balada *Mihu Copilul* nu e de conceput fără frumusețea tablourilor de natură. În consecință, în majoritatea baladelor românești se remarcă nu numai desfășurarea epică a subiectului, în cele mai dese cazuri dinamică și dramatică, ci și notele și imaginile lirice introduse în structura epică a baladei: dragostea eroului față de natură și protecția acesteia față de el, prietenia și devotamentul aproape omenești între cal și om, tablouri descriptive, meditații lirice. Nu este oare impre-

---

[14] Vezi A. F. Hilferding, *Онежские былины*, S. Petersburg, 1873, nr. 74: *Илиа и Соловей Разбойник*.

[15] P. V. Kireievski, *Песни*, fasc. 4, Moscova, 1862, p. 22: *Иліа Муромец и Идолище*.

[16] A. F. Hilferding, *op. cit.*, nr. 270: *Святогор*.

[17] Idem, *ibid.*, nr. 79: *Добрыня и змей*.

[18] P. N. Ribnikov, *Песни*, Moscova, 1910, t. II, nr. 134: *Садко*.

[19] G. Dem. Teodorescu, *Poezii populare române*, București, 1885, p. 517.

[20] V. Alecsandri, *Poezii popora'e. Balade*, t. II, Iași, 1853, p. 58.

sionant lirică participarea codrului la moartea lui Toma Alimoș, în imaginea :

Bine vorba nu sfîrșea
Sufletelul că-și dădea :
Codrul se cutremura,
Ulmi și brazi
se clătina,
Fagi și paltini
se pleca,
Fruntea
De i-o răcorea,
Mîna
că i-o săruta
Și cu freamăt îl plîngea [21].

Sînt cunoscute alte asemenea imagini lirice ale aceleiași balade, meditații ale eroului însuși înaintea morții. Și dacă ne gîndim că *Miorița* este, în nuanță și imagini, o splendidă elegie populară a unei ființe destinate morții, se vede că elementele de gen se întrepătrund adesea în chip armonios și fără ca specificitatea genului să dispară. *Miorița* rămîne, în fond, o baladă.

În timp ce acțiunea cîntecelor epice românești se petrece într-o izolare oarecare a eroului, pe o mică scenă intimă, de multe ori în sînul naturii, acțiunea „eposului" sîrbocroat are loc pe o mare scenă de curte feudală, pe cicluri istorice, adeseori în jurul unor personaje marcante, eroi de istorie, în realitate și în imaginația populară. Amploarea faptelor și tehnica specială a recitării cu ajutorul instrumentului muzical numit guzla, caracterul profund dramatic al evenimentelor fac din poezia epică sîrbocroată o creație de specific național. Ea are trăsături teatrale, dar indicii de bază rămîn de structură și de artă epică. Citățm aci celebra *Hasanaghinița* (Soția lui Hasan Aga) [22], cunoscută din secolul al XVIII-lea, mult apreciată de Goethe, Herder, Mickiewicz, *Căsătoria craiului Vukașin* [23], *Căsătoria lui Maxim Țernoievič* [24], *Înălțarea Scadarului* [25], *Becir Aga și tînărul Radoița* [26] etc. Sînt capodopere ale epocii folclorice universale, cu specific însă artistic național sîrbocroat.

La fel se petrec lucrurile cu baladele din alte zone. De exemplu, balada poloneză, cu toate că este mult mai puțin dezvoltată, posedă totuși linii artistice particulare : este vorba de un fel de vestigii a unor vechi cîntece, în bună parte motive universale (*Hero și Leandru* [27], *Tatăl și cele trei fiice* — motivul regelui Lear [28] — *Doamna își ucise soțul* [29], *Podoleanca* [30] etc.), care au o formă fragmentară „inscripțională", ca și cum

[21] G. Dem. Teodorescu, *op. cit.*, p. 584.
[22] Vuk Karadžić, *Srpske narodne pjesme*, t. III, Viena, 1846, nr. 81.
[23] Idem, *ibid.*, t. II, Viena, 1845, nr. 73.
[24] Idem, *ibid.*, nr. 88.
[25] Idem, *ibid.*, nr. 26.
[26] Luka Marjanović, *Hrvatske narodne pjesme*, t. I, Zagreb, 1864, nr. 17.
[27] Jan St. Bystroń, *Polska pieśń ludowa*, Cracovia, 1925, nr. 19.
[28] Julian Przyboś, *Jabłoneczka*, Varșovia, 1953, p. 134.
[29] St. Czernik, *Polska epika ludowa*, Wrocław, 1958, p. 119.
[30] Idem, *ibid.*, p. 124.

ar fi tăiate în lespezi ciuntite de vremuri. În schimb, baladele germane, de exemplu *Der edle Moringer* [31], și franceze, mai ales romanceroul francez [32], au de cele mai multe ori cadența și „gentileța" vechii *ballada* sau *ballata* provensale, care era un cîntec de dans. Prin urmare, raportul gen și artă literară se arată, prin metodă comparată, deosebit de complex și variat, pe scară mondială sau regională.

Aproape fiecare literatură națională, folclorică sau cultă, are o dominantă sau dominante de gen. De exemplu, dacă în folclorul sîrbocroat, eposul și epicul dau tonul creației folclorice naționale (poezia lirică este aci mai puțin semnificativă), în poezia populară română dominanta este, ca specific de creație, doina, destăinuire lirică și contemplație melancolică ale omului izolat și păscut de amar, în înfrățire cu natura, cioban pe munte sau agricultor în urma plugului. Muzica doinei are ea însăși o tonalitate aparte. Cîntărețul este atît de cutremurat de fondul cîntecului său, încît, în mintea lui, doina are puterea să sensibilizeze și animalele; de aceea spune el:

Boii mei cînd aud doina
Ară țarina și moina;
Boii mei cînd le doinesc
Ară de se prăpădesc [33].

De asemenea, definirea dorului în doină este una din cele mai expresive imagini lirice. Dăm un singur exemplu:

Pe unde merge doru
Nu poți ara cu plugu
Că anină plugu-n dor
Trag boii numa nu mor.

Și ce imagine poetică mai frumos și mai adecvat exprimată poate să existe pentru a înfățișa această comuniune parcă de simțire între omul bătut de gînduri amarnice și codrul bătut de toamnă:

Jelui-m-aș și n-am cui,
Jelui-m-aș codrului:
Cînd îi verde
Nă mă crede;
Azi e jalnic ca și mine,
Că nici frunza nu-i rămîne;
Rămîn goale glomburele,
De le bat tot vînturi grele;
Rămîn numai crengile,
De le bat vînturile.
Ca pe mine gîndurile [34].

---

[31] John Meier, *Deutsche Volkslieder. Balladen*, Berlin, 1935.

[32] G. Doncieux, *Le romancero populaire de la France*, Paris, 1904.

[33] Ovid Densușianu, *Flori alese din cîntecele poporului*, București, 1920, p. 4.

[34] Tache Papahagi, *Flori din lirica populară*, București, 1936, p. 10.

De asemenea, traducerea stării sufletești a cîntărețului și a comunității din care face parte în imaginea poetică din următoarea doină poate să înfrunte prin expresie orice creație cultă :

Peste toate satele
E senin ca laptele
Numai peste satul meu
S-a ridicat un nor greu.
Și nici ninge și nici plouă
Nici nu pică pic de rouă.
Cît e cerul de senin,
Pentru mine e pelin ;
Cît e cerul de-nstelat
Pentru mine e-nnorat [35].

Același cer cade diferit cu splendoarea nopții lui peste sufletul omului. El poate fi perceput încîntător sau cu gust amar, după plăcerea sau suferința intimă și locală a ființei umane.

Doina de mai sus dispune de tonuri și onomatopee care par ieșite din lucrul naturii într-o evoluție milenară.

Dacă doina este specifică și dominantă din acest punct de vedere în folclorul românesc, atunci se explică de ce elementele lirice sînt atît de pregnante în cîntecul bătrînesc însuși și în alte specii : cîntece de ritual, descîntece, colinde etc., ceea ce nu se observă în folclorul altor popoare. Așa se explică probabil și un anumit lirism caracteristic literaturii române culte în realizările ei de culme, de la *Învățăturile lui Neagoe Basarab* (secolul al XVI-lea), prin alte opere de literatură veche, pînă la cea mai înaltă liră poetică, M. Eminescu, și pînă la pînza cu frumoase note lirice, larg cuprinzătoare, a prozei lui M. Sadoveanu, adică de la lirismul ingenuu, încîntător prin simplitatea expresiei, și pînă la lirismul înalt artistic, filozofic, precum și pînă la tablourile larg desfășurate în culori excepționale de slovă românească. Este o înlănțuire literară națională, cu o anumită bază și tradiție, care nu poate fi neglijată. În schimb o literatură cum este cea polonă excelează în inserția notelor umoristice sau dramatice. De altfel, fiecare literatură națională are dominantă sau dominante de gen, pe care numai studiile comparate le pot determina și pune în lumină mai bine și asupra cărora nu este potrivit să stăruim aici.

În concluzie, genurile literare nu sînt o scornire teoretică, ele există, iar raportul gen literar și artă literară în creația folclorică, și în creația cultă în general, este complex, și lămurirea diverselor corelații care rezultă dintr-o atare confruntare pe plan național, dar mai ales universal, ajută la definirea artei și specificului național artistic, care se determină mult mai greu, aproape de loc, cu formule teoretice stereotipe, vechi, sau numai prin metode „ultramoderne" mecaniciste.

---

[35] Victor Popa, *Poezii poporale și chiuituri din Țara Oltului*, Brașov, 1933, p. 28 ; Tache Papahagi, *op. cit.*, p. 33.

ROMANCIERUL CAMIL PETRESCU

CONST. CIOPRAGA

Personalitate multilaterală, interesînd pe planuri variate, Camil Petrescu iradiază din fiecare pagină un farmec spiritual ce vine din straturi profunde. În fond, „pluriactivitatea" scriitorului e un mod de a se realiza artistic, dar şi de a ajunge la cît mai multă certitudine. Cine vrea să pătrundă în opera creatorului trebuie să-i parcurgă numeroasele pagini teoretice. Dacă mersul spre adevăr e sinuos, bună-credinţa e o trăsătură permanentă. Privirile au bătaie lungă, tăindu-şi drum prin stufoasele *selve oscure* ale realităţilor. Arta lui e a unui complicat care-şi creează dificultăţi, refuzînd cu orgoliu soluţiile acceptate. Îl preocupă nu atît originalitatea în sensul noutăţii, cît *autenticitatea*, captarea adevărului în formele lui primare, necontrafăcute prin circulaţie. Dar în căutarea certitudinii absolute, cel ce „a văzut idei" ajunge la impas, constatînd că uneori adevărul îi scapă : „Jocul ideilor — jocul ielelor".

Crispările de conştiinţă ale scriitorului dintre cele două războaie sînt ale unui spirit incandescent, torturat de întrebări cărora nu le găseşte răspunsul ce l-ar satisface. Dă dovadă atunci de o superbă febrilitate dialectică. Polemizează cu neistovită înverşunare pentru apărarea unor idealuri estetice care-l ostracizau. Orientarea din a doua etapă, cu o nouă viziune socială şi estetică, este a limpezirilor. Altele sînt raporturile dintre artist şi societate, altele soluţiile estetice.

Poet, prozator, dramaturg, eseist, — cele dintîi satisfacţii le-a avut Camil Petrescu ca romancier. Substanţa primelor romane? Experienţe morale şi fragmente de viaţă citadină ; sînt romane de analiză, de probleme şi cazuri. În loc de acţiune sînt idei ; romanul-problemă, romanul-dezbatere operează cu date sufleteşti. Eroii sînt văzuţi într-un sistem complex de oglinzi, jurnalele, scrisorile şi mărturiile directe fiind tot atîtea mijloace de cercetare a evoluţiei psihice. Ca şi la Proust, Joyce şi Simone de Beauvoir, în locul romanului-povestire primează revelaţia ; un erou-martor răsfrînge, ca protagonist, şi în *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război* şi în *Patul lui Procust*, dimensiunile unei lumi.

REV. IST. TEORIE LIT., T. 16, NR. 3, P. 393–414

Diferiți ca structură, Ștefan Gheorghidiu, în cel dintîi, și G. D. Ladima, în al doilea, aparțin aceleiași literaturi a singurătății ca și eroii lui Camus. Ambii vor sfîrși în înfrîngere, dar ideile lor păstrează nostalgia altitudinii. Într-o privință, *Întîia noapte de război*... este echivalentul versurilor inspirate de acest eveniment; *Patul lui Procust* utilizează secvențe de film comentate. Prozatorul e un reflexiv, dar nu unul care sfîrșește în inacțiune. Contemplarea vieții îl duce la concluzia unei arte cu finalitate practică. Arta marilor scriitori ai lumii nu e a unor „esteți" fără idealuri umane superioare, „ci un mijloc de cunoaștere — un formidabil mijloc de pătrundere și de obiectivare a sufletelor omenești, acolo unde știința nu poate ajunge, și cu rezultate exprimate așa cum știința nu le-ar putea în nici un caz exprima". În consecință, Camil Petrescu își propune să facă „nu stearpă artă pentru artă", ci „artă pentru adevăr" [1]. Dacă așa stau lucrurile, urmează că opera să se înalțe de la început pe temelii realiste. Într-adevăr, termeni ca *autenticitate*, *realism*, *concretitudine*, întîlniți în comentariile lui teoretice configurează dimensiunile unei concepții solide.

Referindu-se la evoluția conflictelor în dramaturgie, scriitorul constata că anticii se zbăteau să depășească tragismul temutului *fatum* (lupta omului cu destinul implacabil), în timp ce modernii încearcă să învingă „tragismul fatalității biologice, al eredității". Conflictul tragic pentru cei vechi era de natură etică; pentru moderni e de natură socială. *Hamlet* al lui Shakespeare deschide o epocă nouă. „Eroul nu e în conflict nici cu fatalitatea cerească, nici cu determinismul biologic și, ceea ce e surprinzător, nici cu celelalte personaje din aceeași piesă". Drama rezultă din permanenta luptă interioară pentru a cunoaște, tendință frînată de neputința „de a desprinde din multiplicitatea concretă adevărul". Cu alte cuvinte, „Hamlet este drama lucidității" [2].

Literatura lui Camil Petrescu se îndreaptă spre această zonă a cazurilor de conștiință. Prin urmare, scriitorul își organizează mijloacele în acord cu scopul. Aplecîndu-se asupra vieții interioare („generatoare de conflicte"), *absolutul* e căutat în conștiință. Legăturile de cauzalitate urmează o logică specifică domeniului respectiv: „Cîtă conștiință pură, atîta dramă" — „cîtă luciditate, atîta dramă". Dar luciditatea coexistă cu pasiunile, „intensitatea pasională fiind ea însăși în funcție de conștiință". Între aceste forțe nu-i antinomie, ci, dimpotrivă, un raport de reciprocitate. În concluzie: „Cîtă conștiință, atîta pasiune, deci atîta dramă". Aceasta e, în linii mari, structura eroilor importanți din prima etapă a romancierului. Sînt eroi care trăiesc cu „luciditate în pasiune" și „patetic în plenitudinea conștiinței" [3].

Robit de prestigiul imens al conștiinței, Camil Petrescu susține „primatul spiritului" și preconizează o mișcare socială condusă de intelectuali: „noocrația necesară". A scos o revistă proprie, intitulată „Săptămîna muncii intelectuale și artistice". Ca obiect al artei, scriitorul alege cazuri de conștiință din lumea intelectualilor. A se menține la tradiția

[1] Camil Petrescu, *Teze și antiteze*. Edit. Cultura națională, 1933, p. 161. (Așezînd la baza cunoașterii arta, Camil Petrescu se alătură ideilor exprimate anterior de Schiller, Rodin și alții.)

[2] Camil Petrescu, *Addenda la Falsul tratat*, în vol. *Teatru*, vol. III, 1947, Fundația pentru literatură și artă, p. 503.

[3] Idem, *ibid.*, p. 513, 505, 506, 512, 516.

rurală sau populară, considera el eronat, însemna o evoluție pe o linie orizontală și atît. „Eroul de roman presupune un zbucium interior, lealitate și convingere profesională, un simț al răspunderii dincolo de contingențele obișnuite. Romanul cere caractere monumentale în real conflict cu societatea... Acest gen nu se poate concepe fără un real conflict dramatic : caracterul tare e combativ, autoritar. El nu se poate conține". Și în același sens : „Literatura presupune probleme de conștiință. Trebuie să ai deci ca mediu o societate în care problemele de conștiință sînt posibile" [4]. În practică, mitul acesta al intelectualului de o nobilă fermitate etică — opus celui văzut de Julien Benda — îndrumează pe romancier spre un sector de viață limitat. Eroii lui preferați sînt intelectuali, dar „caracterul tare, combativ, autoritar" le lipsește. Pe de altă parte, stima rezervată activității intelectuale duce, în mod regretabil, la subaprecierea fondului folcloric, cel care a alimentat creația înaintașilor : „Civilizația actuală se poate prea bine lipsi de toată arta populară mai mult sau mai puțin cunoscută a atîtor popoare. Hotărîtoare sînt personalitățile puternice... Nu ce e (specific) național (la Tolstoi, Dostoievski, Gogol, Cehov) ne zguduie, ci aceea ce e profund și superior omenesc" [5]. În locul specificului național, negat în acești termeni, scriitorul vine cu o formulă ciudată : „Pe noi ne interesează substanța românească, nu opusul ei, specificul românesc" [6], ca și cum „substanța românească" ar putea fi contrară „specificului românesc".

În căutarea „substanței", urmărind necontenit confruntarea între „aparență" și „realitate", scriitorul, care-și spune „un prea cinstit artizan", e preocupat de ceea ce se află dincolo de impresia primă. Cu perseverență urmărește gîndirea în stare germinală. „Autenticitatea" e un termen care pentru Camil Petrescu are sens special. Se aplică în primul rînd la realitățile interne, la diversele reprezentări în forma lor intimă. „Autenticitatea presupune neapărat substanțialitatea și de fapt amîndouă atributele nu sînt decît moduri de existență ale obiectului" [7]. Încă de la începuturile sale literare — înainte de contactul dintre 1933—1936 cu fenomenologia lui Husserl, atît de frecvent menționată —, scriitorul își afirmă un punct de vedere propriu : „În artă am pus accentul principal nu pe originalitate, ci pe autenticitate, adică pe ceea ce am denumit, chiar de pe atunci, substanță, termen, care, pentru noi, după cum ușor se poate amănunți, înseamnă complex de semnificații" [8]. Mai pe scurt, autenticitatea este „prezența în conștiință" [9]. (La Camus și Sartre autenticitatea se va opune relativității.)

„Concretitudinea" e o altă noțiune, în legătură de interdependență cu cea de „esență". Idealul analistului este exprimarea concretului psihologic în formele lui embrionare, nealterate prin intermediul artei. Iar această operație reclamă sinceritate în grad înalt, nu aspirația comună de a scrie frumos. Aici se învederează contactul cu estetica lui Marcel Proust. Legăturile cu estetica și tehnica acestuia sînt, de altfel, mărtu-

---

[4] Camil Petrescu, *De ce nu avem roman?*, în „Viața literară", II, 1927, nr. 54.
[5] Idem, *Suflet național*, în *Teze și antiteze*, p. 179, 181.
[6] Idem, *Addendă la Falsul tratat*, p. 492.
[7] Idem, *Amintirile colonelului Locusteanu*, în *Teze și antiteze*, p. 83.
[8] Idem, *Încercare fenomenologică*, în *Teze și antiteze*, p. 195.
[9] Idem, *Addenda la Falsul tratat*, în *Teatru*, vol. III, p. 503.

risite explicit. Semnificativă e următoarea precizare: „Se va deosebi, neapărat, psihologismul curent (care e un psihologism analitic, dogmatic) de *analiza concretului, psihologic trăit*, care este esențială și caracterizantă pentru Proust" [10].

Aspirația prozatorului francez de a surprinde fluctuațiile involuntare ale memoriei, „atmosfera de autenticitate halucinantă", arta lui de nuanțe „infinitezimale" solicită laudele scriitorului român. La originea așa-zisei „memorii involuntare" stă ceva nedeterminat. Irațională, bazată pe fluxul amintirilor, memoria involuntară e haotică și prolixă, refractară față de tot ce presupune plan și disciplină a compoziției. „Dar dacă tocmai cînd povestesc o întîmplare îmi aduc aminte, pornind de la un cuvînt, de o altă întîmplare? Nu-i nimic, fac un soi de paranteză și povestesc toată întîmplarea intercalată. Dar dacă îmi strică fraza? Nu-i nimic, nici dacă digresiunea durează o pagină, două, 30 ori 150" [11]. Digresiunea abundă la Proust, ca și la Camil Petrescu. Se înțelege că spiritul francez, atît de respectuos față de construcția logică a clasicilor, cultivînd simetria părților, n-a primit fără serioase rezerve încercarea lui Proust de a destrăma vechea noțiune de compoziție. Criticul și romancierul Paul Souday găsea că „obscuritatea, la drept vorbind, ține mai puțin de profunzime cît de încîlceala elocuțiunii", iar începutul seriei *A la recherche du temps perdu* „e tot atît de lipsit de măsură, pe cît de haotic". E mai puțin un roman și mai mult „un repertoriu de observații, de sugestii și de imagini" [12]. Benjamin Crémieux, la rîndul său, reproșa aceleiași opere „imaginația fără frînă" [13].

Desprinsă din filozofia lui Bergson în ceea ce privește conceptul de timp, estetica lui Proust deplasează atenția de la „viziunea lumii externe" la „personalitatea profundă". Așa-zisei memorii involuntare i se atribuie puteri extraordinare: „Memoria voluntară, care nu oferă despre evenimente decît o evocare săracă și meschină, răspunde necesităților cotidiene ale vieții sociale — scrie un partizan al teoriei — în timp ce memoria involuntară a sensibilității noastre ne dă acces în personalitatea individuală, profundă, veritabilă" [14]. Pornind deci de la lumea exterioară, se ajunge la interiorizare, la un spectacol care capătă rezonanțe de muzeu imens [15]. Împinsă mai departe, încercarea de a surprinde intactă experiența interioară a dus la divagațiile suprarealiștilor [16]. Aceștia exclud rationalul, compoziția, stilul, cu justificarea că „automatismul psihologic, neviciat de nici o prelucrare estetizantă" [17], implică maximum de autenticitate.

---

[10] Camil Petrescu, *Marcel Proust*, în *Teze și antiteze*, p. 52.

[11] Idem, *ibid.*, p. 59.

[12] Paul Souday, *Marcel Proust*, Kra, 1927, p. 8, 11, 66.

[13] Benjamin Crémieux, *XX-e siècle* Gallimard, 1924, p. 25.

[14] Emeric Fiser, *L'Esthétique de Marcel Proust*, ed. Alexis Redier, ed. a II-a, p. 96.

[15] Comentariile în jurul metodei lui Proust au fost dintre cele mai diverse, împletind elogiul cu blamul. Cîteva titluri de volum sînt semnificative: Guy de Pourtalès, *De Hamlet à Swann*, Gallimard, 1925; André Germain, *De Proust à dada*, Sagittaire, 1924; Louis Pierre-Quint, *Hors du temps ou les derniers jours de Marcel Proust*, *Philosophie des déchéances aimables*, în *Anthologie des esséystes français contemporains*, 1929 etc.

[16] În *La France byzantine ou le triomphe de la littérature pure* (Gallimard, 15 ed., 1945), Julien Benda relevă afinitățile dintre Mallarmé, Gide, Proust, Valéry, Alain, Giraudoux, Suarès și suprarealiști, legați printr-o ideologie cu același strămoș — ermetismul mallarméan.

[17] Camil Petrescu, *Amintirile colonelului Locusteanu*, în *Teze și antiteze*, p. 71.

Stima pe care Camil Petrescu i-o arată lui Proust este enormă. Cele cîteva zeci de pagini intitulate *Noua structură și opera lui Marcel Proust* și *Destinul lui Proust* (*Teze și antiteze*) reprezintă o încercare de explicare a metodei acestui „cel mai profund cunoscător al dinamismului sufletesc din cîți a avut Franța de la Stendhal și Balzac încoace, dar și cel mai lucid dintre toți asupra tehnicii creației". O pagină mai departe, exagerarea e, în afară de orice discuție, stridentă : „Cred, cu adîncă înțelegere a faptului, că peste un veac, două, dintre toți romancierii de pînă acum, cu mențiune, cu simplă mențiune, pentru Balzac, Stendhal și Tolstoi, poate încă Thomas Mann, nu va dăinui decît Marcel Proust" [18].

Oricîtă atenție îi acordă însă lui Proust, analist de mare anvergură, Camil Petrescu vrea să fie el însuși. Proustian este prin curiozitatea psihologică și prin tentativa de a reface filmul interior al gîndirii. Conferința *Noua structură și opera lui Proust* cu care se deschide volumul *Teze și antiteze*, rezumă direcțiile esteticii proustiene, dar cuprinde și punctajul unui program personal. „Dizolvarea noțiunilor solide, instalarea ipoteticului mobil, reorientarea atenției asupra actului originar, promovarea fluidului, a devenirii sufletești în locul staticului, a calității în locul cantității și, mai ales, descoperirea acelei impresionante solidarități a momentelor sufletești, încît se ajunge la ideea de organicitate psihică, deci unicitate, arătam că noua structură în psihologie se înfățișează sub semnul covîrșitor al subiectivității în locul obiectivității". Proustiene sînt și unele procedee de comunicare artistică : digresiuni, monologuri, perspectivism. Dar, pornind să reconstituie realitățile psihologice în devenirea lor, autorul *Patului lui Procust* nu omite din zona atenției problemele sociale. Drama solitudinii intelectualului român dintre cele două războaie nu e separată de cauzele determinante, chiar dacă Ștefan Gheorghidiu pare că trăiește exclusiv în lumea ideilor.

Lucru curios : teoretic, prozatorul se aliniază în lotul proustienilor fără reticențe, iar declarațiile i-au fost acceptate cu destulă ușurință. Iată-l în această postură : „Un scriitor — precizează el — e un om care exprimă în scris, cu o liminară sinceritate, ceea ce i s-a întîmplat în viață, lui și celor pe care i-a cunoscut sau chiar obiectelor neînsuflețite. *Fără ortografie, fără compoziție, fără stil și chiar fără caligrafie*" (subl. n.) [19]. Formula clasică a romanului fiind insuficientă, dreptul scriitorului e de a o modifica potrivit viziunii proprii. El însuși, pe urmele lui Proust, face și eseistică, schițează disertații pe teme de artă și filozofie și mai ales analizează. Deoarece un scriitor trebuie să-și introducă cititorii în viața personajelor, *sinceritatea* devine o datorie. Unei eroine de roman, căreia îi recomandă să-și povestească viața în scris, îi dă sfatul : „...Fii sinceră cu dumneata însăți pînă la confesiune". Cine cultivă „stilul" în mod deliberat, o face în detrimentul sincerității. „Stilul frumos e opus artei... E ca dicțiunea în teatru, ca scrisul caligrafic în știință" [20].

„Anticalofil", Camil Petrescu crede în scăpărările spontaneității, fiind refractar pitorescului și despărțindu-se prin aceasta de metoda „caligrafică" a lui Flaubert ; aplică în schimb experiență fraților Goncourt, a

[18] Idem, *Destinul lui Proust*, în *Teze și antiteze*, p. 66, 68.
[19] Camil Petrescu, *Patul lui Procust*, Fundația pentru literatură și artă, 1946, p. 11.
[20] Idem, *ibid.*, p. 11, 12.

lui Proust și Gide, toți autori de „jurnale". Gide refuza să stilizeze însemnările din faimoasele-i „caiete" pentru a nu diminua „autenticul" trăirilor. Ideea stendhaliană a stilului de cod penal — un fel de automatism în fond — s-a dovedit revoluționară. Preferînd poziția de notar al adevărului, Camil Petrescu proclamă amurgul stilului: „Stilul e moartea însăși", fiindcă „germenul devenit formă e pe jumătate mort" [21]. Expresia detașată, nudă, se situează, prin adevăr, deasupra a ceea ce s-a numit „écriture artiste".

Cunoscător al așa-zisei estetici a urîtului (precursor avîndu-l pe Baudelaire), eseistul zîmbește ironic cînd se referă la scrisul frumos, „caligrafic". Cei care au împărțit cuvintele în „poetice" și „prozaice" au ajuns la concluzia stranie a frumuseții „limbii" în afară de „frumusețea înțelesului". Văzută ca mijloc de expresie, limba scriitorului va avea „corectitudine gramaticală, flexibilitate sintactică și precizie (în sensul de proprietate)". Orice altă prețuire a cuvintelor, oricît de plăcute ar fi ele, e o „adevărată perversiune". Iar cînd e vorba de mișcarea „insesizabilă a gîndurilor superioare, a simțirilor complexe, a tonalităților infinit nuanțate" [22], căutarea preciziunii e dificilă, dureroasă chiar. Dar preciziunea e un scop suprem.

O rezervă se impune, desigur, față de ceea ce, „cu intenție critică și peiorativă", Camil Petrescu numește „scris caligrafic" [23]. Nu trebuie să uităm lucrul reproșat de G. Călinescu că negarea scrisului frumos e la distanță minimă de dadaism și suprarealism. În fond, literatura trebuie să oglindească realitatea prin mijlocirea imaginilor artistice, și cine le izgonește sistematic își poate ucide creația în germene. Contrarul calofiliei, remarca G. Călinescu [24], e „cacofilia". Scriitorului i se cere, trebuie să-i pretindem, ceea ce se numește „organizarea stilistică".

Dacă-și afirmă un ideal, apoi Camil Petrescu are în vedere valoarea aproape științifică a cuvîntului în raport cu ideea. Alte considerente nu-l preocupă, de aceea Paul Zarifopol l-ar fi putut încadra în categoria antistiliștilor alături de Zola, Tolstoi, Romain Rolland. Nu cuvîntul pitoresc sau frumos, ci acela care exprimă concret îi dă de gîndit scriitorului român. Clasicii voiau cuvîntul ales, distins, romanticii aveau slăbiciune pentru cuvîntul pitoresc ori grandilocvent, simboliștii cultivau vagul muzical, preferința realiștilor merge spre cuvîntul plastic, viguros. Realistul Camil Petrescu e obsedat de găsirea corespondentului verbal cel mai precis cu putință. Și totuși, „cei care au stat zile întregi sub rafalele intermitente de artilerie, simplu, cu moartea în față și cerul deasupra, știu ce mizerabil mijloc de cunoaștere și expresie este în genere « cuvîntul » și tot ce se reazimă pe el, ca atare, sau se alcătuiește pe el" [25]. Aluzia e semnificativă: fost combatant în primul război mondial, prozatorul care voia să descrie infernul unei canonade se lovea de carențele cuvîntului. Problema e reluată prin intermediul unui erou de roman (Ștefan Gheorghidiu), care declară că insuficiențele limbajului limitează

[21] Camil Petrescu *Jurnal*, în „Viața românească", 1958, nr. 1, p. 48.
[22] Idem, *Delimitări critice*, în *Teze și antiteze*, p. 253, 255, 256.
[23] Idem, *Paul Zarifopol*, în *Teze și antiteze*, p. 122.
[24] G. Călinescu, *Camil Petrescu, teoretician al romanului*, în „Viața românească", 1939, nr. 1, p. 88.
[25] Camil Petrescu, *Cazul „Viețiii românești"*, în *Teze și antiteze*, p. 163.

tragic perspectivele cunoașterii. „Cuvîntul e oricînd un mijloc imperfect de comunicare. Tot ce e sens, tot ce e adevăr, tot ce e conținut real scapă printre silabe și propoziții, ca aburul prin țevile plesnite" [26]. În căutarea absolutului, scriitorul ajunge la adevărate drame interioare cu implicații etice și estetice. Ironistul Caragiale persifla o dată pe oamenii de litere care spun de faptul cutare că ar fi „indescriptibil". Dacă-i scriitor, să descrie orice! Camil Petrescu e mai sceptic: îndărătul cuvîntului rămîne o cantitate mai mare sau mai mică de inefabil. Tăria artistului e de a diminua cît mai mult acel inefabil.

La perfecțiunea expresiei nu se ajunge, desigur, fără eforturi, și Camil Petrescu nu desconsideră studiul metodic. „E de mare folos — afirmă el — ca autorul dramatic (și chiar romancierul) să facă un stagiu de ucenicie lirică în care să învețe valoarea și meșteșugul cuvîntului, pentru frumusețea lui proprie, dar ei nu trebuie să rămînă la prețiozitatea inerentă unei asemenea îndeletniciri, ci să păstreze deprinderea și să folosească acest meșteșug acolo unde structura personajelor îngăduie virtuozitatea verbală. Arta cizelatorului este desigur de mare preț, dar un cizelator nu poate construi palate și domuri, pentru asta e nevoie de privirea dominantă a arhitectului, apt să creeze perspective și semnificații" [27]. Pentru a fi în orice moment în posesiunea termenului adecvat, scriitorul compune „solfegii de terminologie"; în modul acesta poate ajunge la automatisme, întocmai ca muzicienii. Exercițiile de vocabular „înaintea oricărei lucrări serioase" sau consultarea lor „în corectură, la rece" asigură acuratețea dicțiunii. E neapărat necesar „să posezi expresia în mod automat, ca să iasă cuvîntul singur în întîmpinarea gîndului. Să fie ca un pian cu toate clapele și coardele în bună stare, cu un exercițiu al degetelor la punct, însă în așa măsură ca mîna și instrumentul să răspundă, de se poate, instantaneu gîndului [28]". Deci reflexe sau automatisme verbale, acesta e mijlocul de acțiune. Pentru a-și însuși nuanțele limbii franceze, scriitorul procedează la fel, făcînd exerciții, dar se întreabă „dacă e bine să-mi fac reflexe deosebite în franțuzește". „Eu sînt un scriitor român. Toate disponibilitățile mele trebuie păstrate pentru scrisul românesc".

Potrivit structurii intime, la unii scriitori precumpănește analiza, la alții reprezentarea în suprafață. Camil Petrescu e un analist, cultivînd cu insistență digresiunea, paranteza, explicația în subsolul paginii. În primele romane, investigația analitică se sprijină pe moderna pe atunci *Gestalttheorie* cu aplicația ei, *Gestaltpsychologie*. Comentînd teoria, scriitorul relevă consecințele ei pentru literatură: elementele unei opere de creație „sînt întreguri, forme cu existență proprie, care înseamnă mai mult decît înșirarea (măsurabilă) de părți componente. Eul nu e o însumare de senzații, versul e mai mult decît suma cuvintelor care îl alcătuiesc" [29].

Camil Petrescu dă importanță specială părților componente, impresia de creație în ansamblu fiind precară. După lectură, liniile se disper-

---

[26] Idem, *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război*, Fundația pentru literatură și artă, 1946, p. 122.

[27] Idem, *Addenda la Falsul tratat*, în *Teatru*, vol. III, p. 496.

[28] Idem, *ibid.*, p. 51, 52.

[29] Idem, *Marcel Proust*, în *Teze și antiteze*, p. 32.

sează. Comparate cu personajele lui Rebreanu din *Ion*, turnate în bronz, ale lui Camil Petrescu apar unduitoare; liniile se dislocă de la un moment la altul. Din exces de analiză, *contururile* se pulverizează, ca la Proust și Camus.

Tehnica specifică diferă de la un creator la altul, în funcție de concepția estetică și de alți factori. Michelangelo proceda la „dezvelirea" unui personaj din strînsoarea unui bloc marmorean, avînd o viziune a întregului. Dimpotrivă, Camil Petrescu „reconstituie" un personaj prin racordarea părților, dînd întîietate analizei: „Începusem să caut — spune Ștefan Gheorghidiu — ca din scrisorile și din amintirile altora, *să-mi reconstitui* întrebătoarea ființă sufletească a omului, care influențase prin incomparabila lui danie, întreg destinul vieții mele" [30]. Același personaj „care complică absolut orice întîmplare", obsedat de ideea că e înșelat de soția sa, îi reconstituie comportarea din ultimele luni: „*Într-o zi căutam să refac ceva din prezența femeii* (subl. ns.), scotocind prin sertarele unui mic birou pe care-l avea în odăița ei de primire, o încăpere îngustă, dreptunghiulară, lipită de dormitor. Cuprindea numai un divan acoperit cu scoarțe, cîteva acuarele, etajera de cărți și biroul ei mic. Fotografii, tăieturi din revistele ilustrate, scrisori de la prietene, traduceri (vrusese să traducă « Le Lys Rouge » și nu avusese răbdare). Erau note de croitoreasă de asemenea, firește răspunsuri la concursurile cu premii ale magazinelor ilustrate și tot soiul de alte nimicuri" [31]. Cu alte cuvinte, modelul e mediocru, cu preocupări ce nu depășesc banalul. Simpla enumerare de obiecte spune mai mult decît o descriere minuțioasă a personajului. Întîi, tînăra caracterizată aici, în funcție de mediul respectiv, se consideră intelectuală: dovadă „etajera de cărți și biroul ei mic". Dar o primă rezervă: „vrusese să traducă « Le Lys Rouge » și nu avusese destulă răbdare". Apoi o trăsătură mai apăsată, introdusă prin acel „firește", care ne previne că între hîrtiile superficialei se găseau „răspunsuri la concursurile cu premii ale magazinelor ilustrate și tot soiul de alte nimicuri". Ultima impresie sintetizează o atitudine: în contrast cu structura complicată a soțului, viața intelectuală a partenerei era alcătuită din „nimicuri". Portretul moral e schițat. Mai că nu avem nevoie să cunoaștem modelul fizic; individualitatea eroinei rezultă din însumarea detaliilor semnificative.

Nici un amănunt nu e omis; cu fiecare detaliu în plus, perspectivele se modifică. O confruntare între Ștefan Gheorghidiu și tînăra lui soție deschide problema oportunității sau a ineficienței lucidității. „— Nu, atîta luciditate e insuportabilă, dezgustătoare", îi reproșează soția, agasată de spiritul lui bănuitor, rece. Răspunsul, aparent paradoxal, e o pledoarie pentru luciditate, în spirit stendhalian: „— Atenția și luciditatea nu omoară voluptatea reală, ci o sporesc, așa cum de altfel atenția sporește și durerea de dinți. Marii voluptoși și cei care trăiesc intens viața sînt, neapărat, și ultralucizi" [32]. După despărțirea provizorie de soție, Ștefan Gheorghidiu îi trimite flori printr-un comisionar. La întoarcere, omul e chestionat dacă mai văzuse flori acolo, la ea. Răspunsul

---

[30] Camil Petrescu, *Ultima noapte...*, p. 47.
[31] Idem, *ibid.*, p. 185.
[32] Idem, *ibid.*, p. 127.

incert al mesagerului îl face să bănuiască ceva dubios. „— Flori? flori... adică flori? Nu, nu mai avea. El repeta ca să aibă timp să se gîndească. Am crezut că mă minte, ca să se conformeze unei dorințe, pe care mi-o atribuia, așa, de la el" [33]. Cînd Fred, din *Patul lui Procust*, o întreabă pe Emilia dacă logodnicul o iubește cu adevărat, răspunsul ei e prilej de caracterizare pe baza unui amănunt al exprimării: „— Parcă e singurul... Pe mine m-a iubit foarte mulți. Spune asta fără nici o emfază... Și cred că e sinceră din cauza greșelii de gramatică (...) Emilia, care de obicei vorbește corect, greșește se vede, cînd e mai cu plenitudine ea însăși" [34]. Așa e disecat orice gest.

S-a spus că aptitudinea de a pătrunde în complexul vieții interioare rămîne piatra de încercare a scriitorilor din toate timpurile. În cuceritoarele *Confesiuni*, Jean Jacques Rousseau descoperise subconștientul încă din secolul al XVIII-lea. Modernii își aduc contribuția lor. Proust, Joyce și alții aspiră să pătrundă în straturile subterane ale conștiinței, căutînd în reflexele exterioare, în gesturi, în vorbe, impulsul venit din adîncuri ilogice sau din depozitul unor vechi experiențe de viață. Iraționalul precumpănește. Spre deosebire de Proust, lucidul Camil Petrescu urmărește întotdeauna logic „de ce"-ul care să explice rațional temeinicia sau inconsistența unei presupuneri. Simpla corelație între *idee* și *gest* nu i se pare probantă, pentru că, de pildă, există „gesturi și acte de pseudobunătate, care nu sînt decît variații periferice și nu îndreptățesc nici o concluzie" [35]. Ipocrizia e un scut invizibil care întrerupe legătura normală dintre idee și gest. Analistul trebuie să înlăture acel scut spre a restabili ordinea normală. E ceea ce și face prozatorul în *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război* și în *Patul lui Procust*, opere care aruncă vălul de pe convenientele familiale și sociale, pentru a confrunta *faptele* și *intențiile*. Monologul interior, scientismul, excesul de intelectualism, stilul cerebral — toate, cînd se aplică analizei psihologice laborioase, vădesc în opera scriitorului român influențe ale psihologismului proustian.

Teoreticianul Camil Petrescu e cu atît mai interesant cu cît teoriile și le expune indirect și în romane. Unii creatori își arată nemulțumirile de a fi priviți în timpul elaborării. Michelangelo nu i-a permis lui Iuliu al II-lea să intre în Capela Sixtină pînă la terminarea picturii, oricît îl rugase și-l amenințase papa. Dar impresia la vederea operei în ansamblu a fost uluitoare. Grigorescu înceta să lucreze de îndată ce vreun curios se apropia de șevaletul lui. Fără a face demonstrație, Camil Petrescu se explică paralel cu efectuarea operei. E ca și cum ar spune: „Iată, cum cred eu!". În *Patul lui Procust* găsim în embrion o teorie a romanului.

Pentru a ajunge la analiza complexului psihologic, scriitorul e dator să adune cît mai multe *fapte*. Stendhal colecționa „les petits faits vrais". Fapte (*des faits*) cereau pozitiviștii francezi dintre 1880 și 1890,

---

[33] Camil Petrescu *ibid.*, p. 169.

[34] Idem, *Patul lui Procust*, p. 94.

[35] Idem, *ibid.*

ca și naturaliștii din apropierea lui Zola. Și Camil Petrescu — atras de fotbal, de teatru, de tot ce e viață —solicită eroilor lui (Doamna T., Fred Vasilescu) să consemneze în caietele lor de confesiuni "fapte". Semnificativ în acest sens e sfatul dat tînărului Fred din *Patul lui Procust*: „M-ar interesa amănuntele, mai ales cadrul, atmosfera și materialul întîmplării... Firește că nu-ți cer decît o redare (inventariere, — *n. n.*), însă e nevoie să fie cît mai amănunțită... Pe urmă eu voi preface totul într-un roman". Indicațiile de metodă, schițate în continuare, sînt elocvente pentru urmărirea traseului de la realitatea brută la organizarea artistică. „Povestește net, la întîmplare, totul ca într-un proces-verbal (căci, cu adevărat, bănuiam mai interesante decît întîmplarea însăși lunecușurile din condei, digresiile)". Și iarăși: „Îmi vei fi de folos numai dacă îmi vei da material, cît mai mult, chiar cînd ți-ar părea încărcat, ori de prisos, fii prolix, cît mai prolix" [36]. Prin urmare, faptele constituie materia neelaborată, un „dosar de existențe". De aici încolo începe misiunea creatorului de a le clasa, de a le stoarce miezul și a înlătura neesențialul, pentru ca „existențele" respective să trăiască în planul artei. Inteligența ordonatoare a artistului hotărăște care din materiale pot fi încorporate operei de artă și care nu [37]. „Povestind în scris — remarcă prozatorul prin intermediul lui Fred —, retrăiești din nou aceleași întîmplări și bucurii, întocmai, dar parcă le simți altfel, apar acum luminate de alt înțeles, care le face și mai vii, pentru că știi și ce s-a întîmplat în urmă..." [38]. Romanul *Patul lui Procust* se apropie ca artă de procedeul cinematografic al retrospectivei. Și totuși faptele, experiența chiar, oricît de importante, se cer depășite printr-o imaginație fecundă, hotărîtoare și indispensabilă. Geniul, pare a demonstra romancierul, nu-i decît expansiunea unei puternice imaginații. „Cu adevărat mare nu poate deveni decît cel care are atîta imaginație, încît să refacă, într-o intensitate egală cu a concretului, toate experiențele pe care le-a făcut omenirea pînă la el, rămînînd să depășească lumea printr-o experiență nouă" [39].

Proust era încîntat de valoarea stilistică a metaforei: „Cred că metafora singură poate să dea o poartă de eternitate stilului". Camil Petrescu recomandă un mijloc înrudit: „Folosește, cînd vrei să te explici, comparația. Încolo nimic". Așa i se spune lui Fred (și, desigur, Doamnei T.) din *Patul lui Procust*. Despre un vechi adorator care o revede, Doamna T. scrie că „toată figura lui îmbătrînită *s-a luminat de bucurie ca o mobilă veche pe care cade soarele*". Mila pentru el i „se întindea în sînge, drept, *cum se întinde culoarea vărsată în apă*". Aceeași Doamnă T., uitînd drama jurnalistului ratat, rămîne „cu sufletul *ciugulit din cînd în cînd de cîte o întrebare ca de ciocul unei păsări cenușii*". Senzualul Fred recurge la

---

[36] Camil Petrescu, *Patul lui Procust*, p. 46.

[37] *Amintirile colonelului Locusteanu* îl entuziasmează „pentru realizarea concretului vieții veacului trecut". Aceste amintiri au ca „material" „un ce propriu ca savoarea frustă a cîntecului poporan față de o poezie populară corectată de Alecsandri". (*Teze și antiteze*, p. 76, 78.) În *Jurnalul* apărut postum, scriitorul nota la 16 și 18 dec. 1935: „Ar trebui să adun aici și un material fără caracter de memorii, care mi-ar folosi într-alte opere... *Dar nu e preferabilă fierberea interioară, dospeala, provocată de întîrzierea expresiei*? („Viața românească", 1958, nr. 1, p. 48).

[38] Camil Petrescu, *Patul lui Procust*, p. 125.

[39] Idem, *Jurnal*, în „Viața românească", 1958, nr. 1, p. 48.

comparații ce exprimă psihologia unui viveur: „E cald — afirmă el — și după-amiaza asta de august e calmă și îmbîcsită *ca în orele de siestă un harem adormit*" [40].

Dar mondenul Fred observă că frazele confesiunii lui apar umflate, confuze. Prilej pentru scriitor de a-i da o nouă învățătură: „I-am recomandat procedeul excelent al parantezelor și, la nevoie, al frazelor fără sfîrșit" [41]. Paranteza are în proza lui Camil Petrescu funcția unui „aparte" din teatru. Observația rostită în surdină capătă puterea de a sublinia un fapt caracterizant. Tînărul Fred scrutează gîndurile Emiliei, actriță fără talent, cumplit imorală: „Emilia simte că nu o apreciez, iar gravitatea ei caligrafică e jignită, pasionată cum e în gravitate (căci asta e, socot, caracteristica, pentru că numai asta explică: și aerul ei important, și faptul că prețuiește prea mult lumea bună, ba, mai ales, dovedește asta chiar faptul anume că s-a făcut actriță)" [42]. Nae Gheorghidiu din *Ultima noapte de dragoste...* e un ipocrit grosolan, cum rezultă din discuția cu nepotul său: „— Ei, Ștefane, dacă tată-tău ar fi fost ceva mai strîngător, dacă n-ar fi risipit atît... v-ar fi lăsat și vouă să trăiți (va să zică, deși avea aerul că ignorează, știa că trăim în dificultate, cînd părea că plutește pe deasupra). De altfel îi semeni leit. Acum văd că te-ai însurat și tu tot din dragoste" [43]. Portretul unui parlamentar demagog din același roman e comparabil, ca tehnică, cu acela al lui Farfuridi în viziunea dramatică a lui Caragiale: „— Domnilor, ați discutat și despre pregătirea militară a țării (și scăzut, prietenos), cred că a fost o mare greșeală. (Iar energic, viu) nu poate fi pusă în discuție, și mai ales în discuția publică, pregătirea armatei românești (aplauze furtunoase). Domnilor, eu atît pot să vă spun: că sîntem gata. Și aici rămîne îndelung nemișcat... (Adunarea aplaudă în picioare, aplaudă și tribunele). A continuat pe acest ton cîtva timp, pe urmă iar: Lăsînd la o parte gluma, atît de amuzantă, a colegului nostru dl. Nae Gheorghidiu și (aici urcă vocea, într-un crescendo alarmant și intens, și scandă fraza cu mîna îndoită paralel cu pieptul cu cotul ridicat, dar zvîcnind arătătorul intens, în afară) lăsînd de o parte această acțiune condamnabilă de a strecura, de la tribuna Camerei, în sufletul oștenilor noștri, îndoiala în înzestrarea armatei (aplauze puternice, strigăte de bravo) vă întreb, de unde această prețuire exagerată, dovadă de vulgar materialism, această supravalorizare a rolului jucat de armament în război, cînd e știut că marile victorii se cîștigă numai prin moral? (aplauze). O armată care vrea învinge fără tunuri, fără mitraliere și fără cartușe (aplauze furtunoase). Și eu vă spun că armata noastră vrea să învingă și va învinge (aplauze entuziaste)" [44]. Curat Farfuridi, dar un Farfuridi evoluat, deputat în parlamentul din ajunul primului război mondial.

Scriitor de tip intelectual, Camil Petrescu dă reflecției în surdină o extindere mare. Ironicul Fred privește cu prefăcut interes niște scrisori păstrate de frivola Emilia: „— Sînt tot de la *logodnicul* tău? (și de-abia

---

[40] Idem, *Patul lui Procust*, p. 22, 25, 35, 59. Sublinierile ne aparțin.
[41] Idem, *ibid.*, p. 430.
[42] Idem, *ibid.*, p. 83.
[43] Idem, *Ultima noapte...*, p. 30.
[44] Idem, *ibid.*, p. 148.

mă reţineam să nu spun logodnicului între ghilimele)" [45]. Mărginită pînă la inconştienţă, netalentata Emilia voia să dea „*celor de la Naţional*", pe semne, „*o lecţie de ce înseamnă teatru adevărat...*". Iată-l definit prin asemenea expresii între ghilimele pe Nae Gheorghidiu, afacerist fără scrupule, „simpatizat de opoziţie pentru spiritul şi pentru « *lărgimea lui de vederi* », pentru aerul lui frondeur, revoltat parcă ; deşi militant liberal, era foarte apreciat pentru « *destinderile* » pe care le provoca între guvern şi opoziţie" [46].

Un singur cuvînt, în asociaţii expresive, caracterizează un profil. Despre amintitul jurnalist ratat, Doamna T. zice : „N-am văzut niciodată pe cineva mai « malencontreux » decît el". Dacă acest limbaj presupune cel puţin rutină culturală, limbajul Emiliei e „plat din lipsă de vocabular analitic". Cînd Fred îi cere să-i spună cine e bărbatul dintr-o fotografie (bunul Ladima), actriţa ripostează trivial : „Un *tip* pe care nu-l cunoşti... Era puţin cam *haloimăs*, dar era simpatic". Întrebată „ce e haloimăs", răspunsul denunţă un teribil vid sufletesc : „Nu ştiu cum să-ţi spun... Dar se zice de cineva care e aşa... Şi gîndindu-se, cu buza scurtă : Cum să-ţi spun ? şi hotărît : haloimăs !... aşa cu figuri" [47]. Vulgaritatea lui Nae Gheorghidiu, sprijinită pe temelia unei averi enorme, e agresivă : „N-ai spirit practic — îi spune nepotului Ştefan. — Ai să-ţi pierzi averea (cel puţin să rămînă în familie avea aerul să spună). Cu filozofia dumitale nu faci doi bani. Cu Kant ăla al dumitale şi cu Schopenhauer nu faci în afaceri nici o brînză. Eu sînt mai deştept ca ei, cînd e vorba de parale" [48].

Fiind vorba de eroi citadini, dintre care unii scriu epistole, iar alţii îşi înregistrează impresiile în jurnale, scrisul e un mijloc de a le caracteriza psihologia. Nu ne referim la fondul de idei, ci strict la nuanţele grafiei. Din confruntarea acesteia cu caracterele oamenilor, prozatorul reţine observaţii definitorii. Pe o fotografie oferită Emiliei de un admirator se vede o dedicaţie : „Cu cerneală violetă, pe partea mai albă, dedicaţia are patru rînduri cursive, aproape caligrafice, dar repede scris şi relativ mare : « drăgălaşei domnişoare Emilia Răchitaru în semn de simpatie din partea mea, V. Constantinescu ». Toate majusculele sînt bogate în curbe şi ochiuri ca la dictando, iar parafa e atît de abil întortocheată, încît îţi face impresia că autorului i-a fost frică să nu i se imite iscălitura, pe o fotografie dedicată". Emilia, e „*normală ca un scris de dictando*", impersonală, obişnuită. Scrisorile poetului Ladima adresate Emiliei atestă o tragică agitaţie : „Cîteodată e un scris mare, aplecat spre dreapta, cu litere subţiate puţin ca să încapă mai multe. Literele mari sînt făcute din linii trase lung, dar fără colaci. Cozile termină mereu spre dreapta apăsat, de parcă fiecare rînd ar sfîrşi într-o parafă. Îmi dă impresie de un halucinant acest scris subţire, aplecat mult spre dreapta, aproape foarte mare şi în acelaşi timp cu literele foarte înghesuite... E cel mai adesea un scris cu cerneală violetă" [49]. Impresia de „*halucinant*" nu-i decît o anticipare a dezagregării morale a eroului.

---

[45] Camil Petrescu, *Patul lui Procust*, p. 99.
[46] Idem, *Ultima noapte...*, p. 145.
[47] Idem, *Patul lui Procust*, p. 22, 80, 99.
[48] Idem, *Ultima noapte . . .* , p. 41.
[49] Idem, *Patul lui Procust*, p. 91, 78, 101.

Portrete în sensul clasic nu există în primele romane; există însă biografii psihologice. Eroii apar într-o lumină din ce în ce mai puternică, procedeu în virtutea căruia un personaj se descifrează progresiv. Față de pietrificarea unor eroi sadovenieni, la Camil Petrescu mobilitatea psihologică reprezintă totul. Tehnica lui Camil Petrescu, analitică, asociativă, nu e a unui scriitor cu sensibilitate plastică. Trăsăturile plastice sînt subordonate celor etice. Scriitorul e un moralist, ţintind să dea stenograma exactă a sentimentelor. Soţia lui Ştefan Gheorghidiu e volubilă, spontană şi superficială. „Cu ochii mari, albaştri, vii ca nişte întrebări de cleştar, cu neastîmpărul trupului tînăr, cu gura necontenit umedă şi fragedă, cu o inteligenţă care irumpe, izvorîtă tot atît de mult din inimă cît de sub frunte, era de altfel un spectacol minunat". Atît despre fizic. Alianţa de feminitate şi raţiune, specifică tinerei femei, îi permite să-şi disimuleze cu abilitate sentimentele. Caracterul rapace al afaceristului Vasilescu-Lumînăraru se desprinde dintr-o schiţă în cîteva liniii. Lipsit de orice sentimentalism, acest „bussinesman" febril, agitat, umblă „cu veşnicii lui ochelari negri, cu secretarul nelipsit după el, inspectînd necontenit, controlînd, angajînd şi concediind" [50].

Modalitatea analitică fundamentală în *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război* constă în proiectarea unei lumini intense asupra lui Ştefan Gheorghidiu. Eroul se autoanalizează necontenit, la rece; inteligenţa lui caută semnificaţii şi explicaţii. Prima parte a romanului, monografie a îndoielii, constituie un model de realism psihologic. Titlul unui capitol, „Între oglinzi paralele", caracterizează metaforic metoda: reflectarea realităţilor pe două planuri. Crispat moral, Gheorghidiu studiază reacţiile soţiei infidele, dar în acelaşi timp stă „cu toată atenţia răsfrîntă înăuntru", asupră-şi, „într-un soi de adîncă şi intensă interiorizare" [51]. Interesul estetic al portretelor din *Patul lui Procust* stă în modalitatea în care un erou se oglindeşte în conştiinţa celorlalţi. Asistăm la o confruntare cu efecte nebănuite. Străfundurile multor conştiinţe sînt tulburi. Caracterele oneste se descurcă penibil în mijlocul unei burghezii obişnuite cu tot felul de compromisuri.

Patru personaje principale îşi împletesc destinele în romanul *Patul lui Procust*. Sînt personaje puţine faţă de romanele balzaciene, dar intenţionat prozatorul s-a oprit la aceste cîteva figuri, ca în *Roşu şi negru* de Stendhal, pentru a le studia cu toată minuţiozitatea. Noutatea stă, mai ales, în dispozitivul scenei, căci eroii, cei din *Patul lui Procust* mai vizibil, aparţin virtual unei drame. În spirit proustian, eroii din primul plan sînt observaţi nu din toate părţile dintr-o dată, ci din perspective adecvate locului şi momentului. E *tehnica perspectivistă*. Fasciculele de lumină se încrucişează, scriitorul înţelegînd să înregistreze imaginile mobile ale unui personaj în felul cum se reflectă în conştiinţe diferite. E vorba deci de Emilia văzută de Ladima, de Emilia văzută de Fred, de Ladima văzut de Emilia, de doamna T. şi de două cunoştinţe mai îndepărtate, apoi de Fred văzut de Emilia, de Doamna T., de Valeria şi de el însuşi. Cum îi apare frivola Emilia onestului, nefericitului poet Ladima: „El era nevoit să creadă în imaginaţia lui, necontrazisă de nici

[50] Camil Petrescu, *Ultima noapte...*, p. 24, 51.
[51] Idem, *ibid.*, p. 184.

un incident al realității, putea să vadă o Emilie ideală, bună, suavă. Și mai ales o Emilie plină de mister". Privind-o într-un mic rol, pe scenă, actrița îl farmecă : „Toți recunosc că ai fost admirabilă. Pe mine m-ai emoționat pînă la lacrimi.. Păcat că n-ai avut parteneri demni de tine...". Apoi altădată : „Serile în care te văd sînt singurele în care nu mă simt un ocnaș al vieții". Înșelat, torturat și înfrînt, înainte de a-și curma zilele, Ladima se dezmeticește : „Emy, ceea ce simt pentru tine nu e nici dragoste, nici ură... E ceea ce simte somnambulul pentru lună... Încolo nimic..." [52]. Lui Fred, curtezan experimentat, Emilia i se dezvăluie ca o ființă mărginită, vulgară. „Teatrul (gîndește el) e pentru ea ceva necunoscut, întîmplător, de unde îți vin aplauze, flori și automobil, în care, « dacă ai noroc », ai și succes, că piesele ți le aduc, așa, prietenii, cum ți-aduc ciorapi de la Paris... Aștepta să i se dea un rol, în realitate prin rol ea înțelegea un succes, căci roluri i se dăduseră cîteva, dar fusese dezastruoasă ca o bucătăreasă patetică. Nimic în lume n-ar fi făcut-o să convie că ea n-a priceput cumva rolul, că era vulgară în el...". Dar această Emilie cu „ochii mari verzoși, care nu spun nimic" și care seamănă „cu acele capete cu pielea întinsă, cu roșu în obraji, din cărțile postale ilustrate pe care scrie într-un colț « Souvenir », era pentru Ladima totul" [53].

În ochii Emiliei, bietul Ladima e un personaj stîngaci, demn de milă : „O ducea rău săracu, pentru că n-avea nici o slujbă". În acest timp, Fred meditează : „Ce lipsă de experiență, ce naivitate — gîndesc eu — să-ți iei o confidentă a necazurilor materiale o femeie ca Emilia". Ladima e complicat, contradictoriu, inegal cu el însuși : „Nimeni nu putea să-l mai înțeleagă... Uneori se supăra din nimic, era bănuitor, îl vedeam nu știu cum pripit, amărît, plecînd îmbufnat. Și tocmai atunci n-avea dreptate. Alteori era așa de blînd și de cumsecade... (...). Altminteri era idealist... (...). Era și caraghios îmbrăcat... Parcă era un tată... Nu-mi venea să ies cu el...". În fine : „Era băiat bun, săracu... Mă mai necăjea el cîteodată... Dar îi părea grozav de rău... Venea pe urmă să-și ceară iertare... Ce puteam să fac?... Mi-era milă de el..." [54]. Zguduit de relatările insensibilei Emilia, Fred exclamă o dată, rărit, ca un actor abătut : „Bietul Ladima" [55]. Cum îl văd pe același Ladima doi așa-ziși prieteni? Pentru Penciulescu, el e „dobitocul ăla", „imbecilul ăla". Ciobănoiu concedă ; „Poet poate că nu era el... desigur... n-avea talent... Scria și el așa... Dar ce om!... ce inteligență!...".

Cine e în realitate această tristă figură? Probitatea morală Ladima și-o mărturisește fără echivoc : „...Eu sînt un om care scrie... Și dacă nu scriu ceea ce gîndesc, de ce să mai scriu? Nu pot altfel...". Apoi într-o scrisoare Emiliei : „Mi-e numai o imensă, o nesfîrșită milă de mine. Fiecare sîntem ursiți de la facerea lumii să fim așa cum sîntem...". Din nou aceleiași : „Într-o cameră mobilată nu se poate locui bine decît cu

---

[52] Camil Petrescu, *Patul lui Procust*, p. 180, 110, 177, 389.
[53] Idem, *ibid.*, p. 64, 103, 68.
[54] Idem, *ibid.*, p. 172, 178, 200, 280, 372.
[55] Idem, *ibid.*, p. 122.

o biată conștiință limpede" [56]. Tehnica reluării unui erou „*pe planuri succesive în ascendență*" [57], utilizată de scriitor în cîteva piese de teatru, capătă o frecventă utilizare și în romane.

Ca analist, Camil Petrescu își propune să determine mobilul ascuns al comportării eroilor. Operație dificilă, fiind vorba de găsirea punctelor de sprijin interioare. Încredințat că „nimeni nu poate depăși propria lui experiență" [58], scriitorul pătrunde totuși în lumea realităților sufletești ale altora. Care este fondul nevăzut al unei discuții dintre Fred și Valeria, sora Emiliei?

"— Frumoasă rochie... (zice Fred).

Mint serios și indiferent, căci am pierdut toate punctele de contact logic cu aceste două femei... Într-o convorbire, replicile se angrenează, au corespondențe îndepărtate, și desigur un convenționalism care presupune că anumite adevăruri și precizări sînt cîștigate pentru discuție, din însuși faptul că trăim în aceleași orașe, în aceleași zile, că ne îmbrăcăm nemțește. Ceea ce numesc eu dreptate, sinceritate, adevăr, frumos, e însă atît de departe de ceea ce corespunde la ele acestor noțiuni, încît niciodată nu vom izbuti să ne înțelegem. O convorbire e așa, ca jocul acela al figurii de pe dosul oglinjoarei: cînd nu izbutești să potrivești cele cinci mărgeluțe albe în gura turcului, dacă ești înțelept începi să-i admiri mustățile... sau faci din oglinjoară sfîrlează. Deci, ca să accentuez admirația, pipăi puțin rochia Valeriei:

— Este eponj, nu?

Femeia o clipă nu știe ce să creadă, pe urmă are aerul să gîndească: «eu totdeauna am știut să mă îmbrac bine, dar iată numai el, că e băiat subțire, își dă seama de asta». Desigur, o gîndește. Toate femeile cred totdeauna chiar cel mai absurd și mai gratuit dintre gesturile de admirație, dacă vine serios, dacă vine de la cineva care nu e din cercul lor obicinuit. Vai, dacă eu însumi, atunci cînd nu văd intenția de glumă, sînt înclinat să cred tot binele care se spune despre mine" [59]. Îndărătul vorbelor celor doi interlocutori e o viață interioară care-și continuă în surdină ritmul ei.

Comentînd semnificația unui monolog interior din narațiunea *Irinel* a lui Delavrancea, Tudor Vianu constata că „procedeul analizei intențiilor cuprinse într-un cuvînt și într-o intonație reapare mult mai tîrziu la romancierii noului realism psihologic" [60]. Dubla intenție a limbajului e valorificată sistematic de Camil Petrescu. Un început de con-

---

[56] Camil Petrescu, *ibid.*, p. 233, 192, 318.

[57] Idem, *Addenda la Falsul tratat*, p. 518, 519.

[58] *Cărțile luptătorilor*, extras din R.F.R., 1938, nr. 11, p. 13. Ideea incomunicabilității sentimentelor de la individ la individ (mai ales sub aspect erotic) e comentată și de eroul romanului *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război*: „Sentimentele pe care le încearcă (diverși indivizi) sînt incomunicabile, vorbele cu care sînt etichetate nu corespund aceluiași conținut, și, chiar dacă e vorba de același conținut, intensitatea și durata sentimentului pot fi nesfîrșit de felurite...". Concluzia afirmă ideea de singularizare, întrucît „oricine iubește e ca un călător, singur în speța lui pe lume, și nu are drept decît doar să bănuiască aceleași sentimente și la alții, cîtă vreme nu corespunde cu ei decît prin mijloace atît de imperfecte de comunicare cum e cuvîntul" (p. 99).

[59] Camil Petrescu, *Patul lui Procust*, p. 31.

[60] Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*, 1941, p. 177.

vorbire între bătrînul Tache Gheorghidiu și fratele lui, Nae, din *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război*, ilustrează cum fiecare vorbă poate fi despicată analitic în sensuri clare și subînțelesuri : „Ei, Nae, ce se aude, intrați sau nu intrați în război?". Iar Ștefan Gheorghidiu, lucidul, comentează : „N-am înțeles bine dacă prin acest « intrați », în loc de « intrăm », unchiul Tache înțelegea să lase doar partidului liberal problema intrării în acțiune sau folosea persoana a doua, numai pentru că el se și considera mort" [61]. Într-o discuție cu Fred, Valeria îi vorbește de un succes în teatru al Emiliei : „A, păcat că n-ai auzit-o.. a fost aplaudată mai mult decît celelalte și i-au aruncat flori pe scenă". Dar intervine comentariul intim al interlocutorului, care corijează sensul afirmației. „Acest « i-au » care corespunde anonimului « on » etc., nu era totuși chiar atît de anonim, căci am fost și eu o dată la o producție, cu prietenul R., șef de cabinet al teatrului, și știu că fetele și prietenele lor își aruncau flori din sală una alteia, dar nu e mai puțin adevărat că și aci era un soi de ierarhie : cantitatea era în raport oarecum și cu meritul celei omagiate, căci chiar manifestările acestea au limite" [62]. Pentru descifrarea psihologiei eroilor lui Camil Petrescu, lectura în subtext e obligatorie.

Prozatorul era captivat, ca mai înainte Ibrăileanu, de psihologie ca știință și credea că un scriitor nu poate construi ceva durabil dacă nu e psiholog și în general filozof. Replica dată de G. Călinescu [63] arată că dreptatea nu era cu totul de partea lui Camil Petrescu. Oricum, observațiile sale psihologice, valorificate estetic, sînt ingenioase, Ștefan Gheorghidiu, de pildă, refuză să vadă în „durerea deznădăjduită" a unchiului său (pricinuită de boala copilului) vreo „nuanță de bunătate și dovadă de suflet". Durerea „nu era decît exasperarea sentimentului părintesc pentru progenitură, lipsită de orice semnificație morală deosebită". Și iată motivarea : „O explicație, în ordinul psihologic, a acestei bunătăți ar fi că oamenii ceilalți nu există pentru noi, decît în măsura în care le cunoaștem dorințele, preferințele, nădejdile, actele și atitudinea în decursul vieții. Cum însă, cei mai mediocri dintre părinți nu cunosc ca indivizi în lume — nu au reprezentarea lor efectivă — decît pe copiii lor (pe care i-au văzut crescînd), e probabil că de aceea îi iubesc numai pe ei. Bunătatea adevărată cere neapărat inteligență și imaginație" [64]. Concluzia e virtual valabilă, practic însă discutabilă.

Și digresiunile, unele foarte ample, ca aceea despre istoria filozofiei din *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război*, au de cele mai multe ori rolul demonstrației psihologice sau sociologice. Ce sînt în fond digresiunile, dacă nu explicații, care, e drept, încetinesc ritmul narațiunii. Discuțiile despre „imbecilitate", „bunătate", „a mînca o bucată de pîine", din *Ultima noapte de dragoste...*, despre „manii" și altele din

---

[61] Camil Petrescu, *Ultima noapte...*, p. 26.

[62] Idem, *Patul lui Procust*, p. 67.

[63] G. Călinescu, *Camil Petrescu, teoretician al romanului*, în „Viața Românească", 1939, nr. 1, p. 88.

[64] Camil Petrescu, *Ultima noapte...*, p. 65.

Patul lui Procust — paradoxele în parte —, au caracter eseistic. Unele au și fost publicate independent în periodice. Alte discuții, plasate ca în lucrările științifice, în josul paginilor, iau forma notelor explicative la text. În literatura beletristică, procedeul pare ciudat; a fost utilizat însă și în *Țiganiada* lui Budai-Deleanu. Adnotațiile reprezintă întregiri și polemici pe marginea textului. Opiniile eroilor sînt confruntate, combătute sau aprobate în note, ajungîndu-se, ca la Eminescu, la un umor de idei. Cînd verosul Nae Gheorghidiu, angajîndu-l pe G. D. Ladima la conducerea unui ziar politic, spune satisfăcut: „îl fac om", prozatorul vine cu o notă amplă, explicînd substratul real al expresiei. Ce va să zică „a face om" pe cineva? Fred Vasilescu, „fiul unui industriaș de mai bine de o sută de ori milionar", nu cunoștea „sensul perfect conturat și fără echivoc" al noțiunii, „prin urmare nu știe că românii se împart în două clase distincte: oameni și ceilalți. Un om e cel care are existența civilă, adică își poate valorifica și supravalorifica orice merit, căci i se face credit prin simpla prezență, pe cînd ceilalți nici nu sînt încercați. El participă din privilegiul unei foarte restrînse categorii. (Sînt vreo cîteva mii de oameni în România, la 18 milioane de locuitori.) Dintre oameni se recrutează miniștrii de profesie, deputații din oficiu, personalul legațiilor din străinătate, membrii celor cîtorva mii de consilii de administrație, plătiți cu tantieme care echivalează titlurile de noblețe, voiajorii speciali în străinătate, sau, scoborînd, să zicem între alții directorul Teatrului național, directorul Institutului de radio (cum credeți că se recrutează altfel?) și, mai jos, tot soiul de directori și intendenți de muzee și instituții publice, care acordă locuință, iluminat, încălzit etc. (...). Un om are dreptul să fie unde e, chiar dacă altul aduce meritul și soluția (...). Nici Eminescu, de pildă, n-a fost om. N-a putut fi făcut mai mult decît revizor școlar (și deși a fost un excelent revizor n-a putut rămîne nici acolo)" [65].

Tonul de confesiune e specific ambelor romane. În *Patul lui Procust*, confesiunile a două personaje se întregesc cu o serie de scrisori, tot confesiuni deci. Se încrucișează idei, sentimente și stiluri pentru a defini, prin mutarea reflectorului dintr-un loc în altul, principalele personaje. Înregistrarea în viteză a faptelor și reflecțiunilor determină utilizarea unui stil direct, fără epitete strălucitoare. E drept că, dacă în primul roman primează fraza scurtă și se întîlnesc expresii concluzive (deci, așadar), în *Patul lui Procust* construcțiile periodice și digresiunile în genul lui Proust sînt frecvente. Expunerea e rapidă, abstractă uneori, uscată alteori, încît Tudor Vianu observă că, alături de „imaginea care sensibilizează o idee, o constatare a minții", multe pagini sînt înțesate de „reflecții generale, folosind terminologia cea mai aridă" [66]. E o artă care vrea să pară invizibilă. Dacă Liviu Rebreanu caută epitetul aspru, cu parfum de țărînă, dacă epitetul sadovenian e plastic-evocator, Camil Petrescu reține epitetul care să dea expresie autenticului. „Veracitatea" e pentru el totul. O frază de Mihail Sadoveanu e lesne de identificat cînd nu ni se indică autorul. Cine ar putea spune anume că sînt din romanele lui Camil Petrescu rînduri ca acestea: „Era zăpușeală, lume multă și

[65] Camil Petrescu, *Patul lui Procust*, p. 221, 223.
[66] T. Vianu, *Arta prozatorilor români*, p. 388, 390.

un fel de suflu de oboseală năduşită lîncezea în atmosfera prăfuroasă şi încinsă" [67]. „Sufletul omenesc este alcătuit în afară de instincte şi dintr-o funcţie creatoare de iluzii, despre care nu poţi să ştii cînd devin autosugestii, şi orice sinceritate trebuie suspectată numai cu măsură" [68]. Originalitatea scriitorului nu stă, cum se vede, în individualitatea frazei.

Deşi teoretician al automatismului verbal, la Camil Petrescu scrisul propriu relevă o riguroasă organizare internă. Căci, în ciuda discontinuităţii fragmentelor, aşezarea ideilor în pagină nu e de loc întîmplătoare. Totul se desfăşoară cursiv, într-o arhitectură clară, cu o simetrie supravegheată, ceea ce duce la o evidentă contradicţie între teorie şi practică. Revelaţiile din caietul lui Fred nu sînt nici prolixe, nici lipsite de logică fină; raţionalismul prozatorului iradiază din paginile atribuite personajului pe care-l ştim însă mediocru. Monologul interior al acestuia poartă pecetea unui cerebral cu o reală sensibilitate pentru ritmul muzical al ideilor. În alte fragmente, rememorarea reclamă spargerea monologului, dar forma expunerii e mereu armonioasă, mergînd pînă la orchestrarea savantă a unei teme. Stilistic, romancierul se distanţează de elocuţiunea febrilă, agitată, a lui Proust, la care totuşi, miracol al artei, din mii de fire şi secvenţe întrerupte, se conturează, la urmă, fuzionînd la un nivel superior, o amplă construcţie simfonică.

Sceptic în privinţa posibilităţilor de cunoaştere a vieţii sufleteşti cu excepţia celei personale, scriitorul s-a ferit să generalizeze artistic. Ideea de *tip* i se pare perimată. Şi totuşi, cîteva personaje (Nae Gheorghidiu, Tănase Vasilescu-Lumînăraru) sînt tipuri văzute obiectiv. Cele mai multe sînt însă caractere la care trăsăturile individuale primează. Scriitorul primelor romane nu e numai un analist subtil, dar şi un critic social a cărui operă se înscrie în rîndul valorilor literare moderne.

Fostul combatant se întorsese din întîiul război mondial „solidar cu tot ce e suferinţă şi dor de mai bine în lume". Activitatea sa pînă la piesa *Danton* (1925) „stă sub zodia socialului, a tovărăşiei cu dureri şi nădejdi, spre deosebire de opera care a urmat şi care stă mai mult sub semnul vieţii interioare proprii, în care socialul e privit cu simpatie, doar din afară" [69]. Ostilitatea arătată dramaturgului de unii confraţi a contribuit şi ea la o izolare amară [70]. Cultul personalităţii intelectuale a singuraticului e soluţia în care cel contestat credea că-şi află compensaţia. A venit al doilea război mondial. Transformările revoluţionare ce i-au urmat l-au determinat şi pe Camil Petrescu să-şi revizuiască vechile atitudini. A făcut-o cu onestitate şi încredere în funcţia socială a scriitorului.

Drama *Bălcescu* (1948) ilustrează noua orientare a lui Camil Petrescu, în sensul că rolul personalităţilor e văzut altfel decît în drama

---

[67] Camil Petrescu, *Ultima noapte...*, p. 135.

[68] Idem, *Patul lui Procust*, p. 447.

[69] Idem, *Fals tratat pentru uzul autorilor dramatici*, în *Teze şi antiteze*, p. 401.

[70] Într-un articol din 1926, scriitorul sesiza totuşi utopia izolării: „De altfel, neutralitatea este o iluzie. A nu adera este o imposibilitate. Simpla prezenţă şi este o solidaritate... Libertatea de a se izola e o iluzie, ca şi libertatea de a gîndi, ca şi libertatea de a munci, ca şi libertatea de a crea într-un stat capitalist" (*Drespre noocraţia necesară*, în *Teze şi antiteze*, p. 218).

Danton. Privind evenimentele prin prisma materialismului istoric, personalitatea eroului titular e pusă în legătură cu rolul maselor și cu evoluția societății. Pentru a nu fi limitat de condițiile scenei și pentru „a unifica necesitățile epicului cu necesitățile adevărului istoric" [71], scriitorul a reluat imaginea marelui patriot și democrat-revoluționar într-un scenariu și într-un roman masiv. Cei trei *Bălcescu*, priviți din puncte de perspectivă diferite, în funcție de genul literar respectiv, sînt creații ce corespund unor aspirații mai vechi — de a scrie nu pagini de evocare istorică în sens larg, ci pagini „concret-istorice". Și Scott, și Hugo, și Sienkiewicz au scris literatură de evocare istorică în care ficțiunea se desfășoară liber. Scriitorul român vrea maximum de veridicitate, de autenticitate.

Un om între oameni e o amplă reconstituire istorică, mult mai întinsă decît era necesar; din noianul de fișe nu se degajează totdeauna esențialul, iar impresia de prolixitate nu poate fi înlăturată. Sînt prea multe fapte, unele insignifiante, altele rămase în unghiuri obscure, încît eșafodajul suportă o încărcătură mare. Două mii de pagini, secționate în trei volume, înregistrează evenimente premergătoare revoluției de la 1848, momente din timpul revoluției și ceea ce a urmat. Dacă în *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război* și *Patul lui Procust*, accentul cădea pe analiza psihologică, în *Un om între oameni* fundamentală e reconstituirea istorică; descrierea mediilor sociale și ciocnirile între personaje, multe la număr, constituie principalul obiectiv. Drumul merge, așadar, de la romanul de analiză la romanul de reconstituire plastică, aproape științifică.

Se știe că pasiunea documentară a lui Camil Petrescu a fost enormă. Pentru a scrie drama *Danton*, a extras, cum ne-a mărturisit, informații din „foarte multe mii de pagini de istorie a revoluției franceze". Despre *Danton*, autorul preciza că „nu este o dramă istorică, ci o reconstituire dramatică", întrucît „drama istorică ia numai ca pretext faptul istoric, pentru ca pe temeiul lui să se clădească o întîmplare fictivă" [72]. Romanul *Un om între oameni* se sprijină, la rîndul lui, pe „folosirea maximă a unui material istoric"; fiecare pagină este rezultatul unei cercetări. Scenele reconstituite se leagă între ele prin comentariile autorului. E vorba de tablouri de epocă (Doussault e citat), de portrete și evenimente de tot soiul. Vederea Bucureștilor și viața unor sate, saloane cu „petreceri și năravuri boierești", ateliere de tăbăcărie, bordeie de robi, codrul cu fugari — toate se perindă într-un minuțios film documentar. E reconstituită atmosfera de la „Sf. Sava"; asistăm la o ședință literară; se mișcă numeroase figuri de revoluționari din toate categoriile sociale.

Se înțelege că în cîmpul atenției cel mai des revine imaginea lui Bălcescu, prezentată fie prin descrieri directe, fie prin raportarea la alți eroi. În portretul general sînt racordate momente definitorii. Iată-l deci opunîndu-se unui licean brutal de la Colegiul „Sf. Sava", mai mare ca eroul. Adolescent serios, preocupat de probleme, își expune concepția etică: „Da, Tița dragă, frumusețea trupului te poate părăsi, dar frumusețea cărții, a muzicii, a picturii, niciodată. Frumusețea chipului depinde de vreme și chiar de oameni, frumusețea minții și a limbii de-

[71] Camil Petrescu, *Cum am scris romanul „Un om între oameni"*, în „Contemporanul", 1954, nr. 16, p. 3.

[72] Camil Petrescu, *Addenda la Falsul tratat*, p. 513, 514.

pinde de tine și durează pînă la moarte". Tinerei Frusinica, de care se simte atras, cărturarul îi recomandă să-și consacre frumusețea teatrului: „Aceeași frumusețe pusă în slujba artei căpătă un tîlc mai larg, are un rost mai înalt. Atunci ea e pusă în slujba poporului, a culturii, ajută la răspîndirea frumuseții celei veșnice" [73]. În discuția cu Mitică Filipescu, mai tînărul Bălcescu e meditativ, acumulînd gînduri peste gînduri, pentru ca la urmă să-i spună calm: „Domnule căminar, vă rog să mă socotiți și pe mine printre prietenii dumneavoastră", adică printre revoluționari. Întemnițat după descoperirea complotului condus de Mitică Filipescu, energia revoluționarului apare luminată de o conștiință nouă: „Închisoarea mi-a deschis ochii. Ochii dinăuntru. Azi cred că dacă nu există și fapte imposibile pentru demnitatea omenească, atunci cuvîntul om trebuie înlocuit..." [74]. De fiecare dată eroul se definește direct, dinlăuntru. Personajul central e văzut și în alte ipostaze: suferind, „topit de amintire..., întorcîndu-și privirea înăuntru", spre a judeca mai bine „care este adevărata Frusinica" [75].

Dar în primul plan stă mereu luptătorul. Simplitatea lui merge la inimă sătenilor veniți să vadă guvernul țării. Vorbelor pompoase cu care li se adresează Heliade le urmează cuvintele sobre ale lui Bălcescu. „Și fețele trudite ale sătenilor înfloresc într-un larg surîs, nevinovat, ca desprins de trup" [76]. Moartea unor tabaci răsculați prilejuiește o nouă confruntare. Cuvintele lui Bălcescu alternează între durere reținută și îndîrjire. Scena se conturează dramatic, fiecare frază fiind comentată într-un scurt „*aparte*", „Frate tabacule, ai murit pentru ca poporul român să fie liber..., pentru ca istoria acestei țări să fie alta. *Îi mîngîie ușor fruntea.* Ai murit, dăruindu-te tot... dintr-o singură dată... Mai mult decît tine, n-a dat nici un om în toată istoria. *Îl privește prelung, cu luare-aminte...* Va pomeni cineva despre tine, Dumitrache Stoica, după ce vei fi dus mîine la groapă? *Își frînge mîinile într-o ușoară crispare...* Totul depinde de cum va izbuti revoluția noastră... Dacă va sfîrși în ridicul, dacă va fi o revoluție în glumă, atunci se va uita că ați murit voi șapte. Vom ști atunci că această revoluție nu merita nici o jertfă... *Se ridică brusc și spune apăsat, cu umerii încleștați*: Dar nu va fi așa!". După acest monolog dramatic, Heliade, înfășurat în mantia lui albă, rostește grandilocvent, cu o voce copleșitoare: „Se vor face funeralii naționale acestori sublimi martori ai libertății" [77].

O comparație repetată ca un refren — în capitolul „Guvernul vremelnicesc în ceasul răspunderilor" (vol. II) — subliniază caracterul de bronz al revoluționarului. „Om între oameni", el nu-și pierde cumpătul în împrejurările care derutau pe ceilalți. Intransigent, refractar oricărui compromis, el personifică dîrzenia:

„Bălcescu răspunde scurt, ca o sabie întinsă, fără șovăire...".
„Bălcescu rămîne drept, cu privirea sus, ca o sabie întinsă".
„Bălcescu, drept ca o spadă, cu umerii sus, rostește simplu și hotărît".

---

[73] Camil Petrescu, *Un om între oameni*, vol. I, 1955, p. 255, 257.
[74] Idem, *ibid.*, p. 313, 377.
[75] Idem, *ibid.*, p. 377.
[76] Idem, *ibid.*, p. 437.
[77] Idem, *ibid.*, p. 474.

„*Răspunsul lui Bălcescu căzu hotărît ca o sabie*" [78].

Tot așa Danton, înfruntînd-o pe doamna Roland, vrăjmașa revoluției, îi ripostase : „*întins ca o lamă de spadă*" (actul I, tabloul I, sc. I).

Dacă în vechile lui romane Camil Petrescu dădea utilizare largă confesiunii, aici dialogul contribuie la portretizarea eroilor cu mijloace dramatice. Se poate vorbi de o contaminare de procedee, în sensul că unele pagini din *Un om între oameni* (roman apărut după drama cu același erou) au structura dramatică. Cînd ofițerul Fărcășanu, însoțit de Tița, sora lui Bălcescu, vine la temniță spre a-i aduce vestea eliberării, revoluționarul, bănuitor, refuză. Momentul poate fi reprezentat scenic :

„— Nu am dreptul să primesc un asemenea sacrificiu.

Fărcășanu se destinde dintr-odată, ca și cînd ar fi peste puterile lui să continue. Zîmbește fericit și el.

— Nu risc nimic. Un prieten al dumitale a adus un ordin de la spătărie... Ai fost iertat... Arăpilă, așa spune că-l cheamă. Și deschise larg, bucuros, ușa, arătînd pe cel de pe pridvor. Poftește, domnule...

Tița se repede spre ușă, uluită, și-l recunoaște pe Alecu Golescu, care intră clocotind de știrea cea bună.

— Ești liber, frate... liber...

Dar Bălcescu, bănuitor, întreabă neclintit :

— Numai eu ?

— Ați fost iertați toți... S-a răspîndit de trei zile zvonul că Mitică Filipescu e pe moarte. S-a adunat lume în fața palatului și a cerut eliberarea voastră. Bibescu a cedat...

Tița cade moale în genunchi. Privirea ei pare de pe altă lume. Scoate din mănșon iconița pe care o adusese ca s-o pună în chilie.

— Nu sînt vrednică, nu sînt vrednică, Maică prea curată" [79].

Potrivit scopului, limbajul analitic al primelor romane era acela al literaturii de introspecție, adesea abstract, intelectual. Neologismele se acumulau pînă la oboseală. Sînt cauze pentru care primele romane ale lui Camil Petrescu n-au avut răspîndirea meritată. Trecînd la *Un om între oameni*, prozatorului i s-au înfățișat spre rezolvare numeroase probleme de limbă. Nu era vorba numai de limbajul boierimii din veacul trecut, dar și de acela al țărănimii și al populației de la periferia bucureșteană. Limbajul personajelor istorice trebuia să fie reconstituit cît mai autentic, pentru o corectă individualizare artistică realistă. Punctul de vedere al prozatorului demonstrează încă o dată vechea grijă pentru autenticitate. „Eu socot că este un decalaj între limba vorbită și cea scrisă nu numai cu privire la limba literară și cea vorbită, în genere, așa cum se știe, ci că acest decalaj este real chiar la același individ între eul care scrie și eul care vorbește" [80]. Intervine apoi, pentru prima oară în cariera scriitorului, chestiunea vorbirii populare ; ceea ce nu constituie o preocupare în primele romane dă acum loc unor probleme.

---

[78] Idem *ibid.*, p. 619, 621, 624, 632.

[79] Camil Petrescu, *Un om între oameni*, vol. II, p. 389.

[80] Idem, *Cum am scris romanul „Un om între oameni"*, cit.

Văzut în perspectiva epocii, Camil Petrescu se situează în primul plan al literaturii noastre contemporane, fiind unul dintre ctitorii romanului românesc modern. Imaginea cu care intră în posteritate şi-a definit-o scriitorul însuşi, într-o pagină de jurnal : „Nu sînt decît două moduri de a trece satisfăcător prin viaţă : cu noroc, ori cu hotărîrea de a fi lucid şi loial, de a trage consecinţele pînă la capăt ale felului tău propriu de a fi ; nu sincer, fiindcă aceasta nu spune nimic şi se încarcă pe deasupra cu vulgaritate, ci de a fi loial" [81]. Conduita lui Camil Petrescu a fost un exemplu de loialitate faţă de el însuşi, ca şi faţă de idealurile artei.

[81] Camil Petrescu, *Jurnal*, în „Viaţa românească", 1958, nr. 1, p. 66.

ARTA CONSTRUIRII PERSONAJULUI LA G. CĂLINESCU.
PORTRETUL MORAL*

C. JALBĂ

Personajele călinesciene se impun trainic memoriei, deşi vorbesc mai mult intelectului decît afectului. Încheindu-şi lectura răsplătită, cititorul romanului călinescian ar putea conduce mental eroii în împrejurări aparte, dincolo de aria operei, fără teamă de contrafacere. Familiarizat cu personalitatea autorului, el ar putea să şi-l imagineze pe Ioanide în situaţii inedite, să-i intuiască neprevăzutul atitudinii, să-i aştepte — ca pe un spectacol — paradoxul scînteietor; Gaittany, Pomponescu, Panait Sufleţel, Gonzalv Ionescu, la rîndul lor, ar continua să fie ei înşişi în reacţii, gesturi şi mod de a vorbi. Această aventură extraepică a personajelor ar fi posibilă... dacă autorul ar îngădui-o. Călinescu absolvă însă cititorul de acest joc al imaginaţiei, incluzîndu-l — el însuşi — în limitele operei. El oferă personajelor sale acea dimensiune extinsă a individualului, proiectată din multiple unghiuri de vedere, cuprinzătoare, adînc definitorie. Umbra rembrandtiană, învăluind zone ale feţii şi ale fundalului, se refuză la G. Călinescu. Maniera sa e clasicist-scientistă, asociind lumina, claritatea omniprezentă cu atitudinea omului de ştiinţă, care observă, clasifică, compară şi analizează. Eroii săi devin universuri ale individualităţii, augmentate şi diferenţiate prin raportări la multiple noţiuni şi entităţi: societate, istorie, natură, civilizaţie, ştiinţă, cultură, creaţie, familie, erotică, ambiţie, glorie, posesie. Se poate şti totul despre personajele sale, cu mult mai mult decît ar putea dezvălui ele însele. Pot fi distinse reacţiile lor specifice la diferite sentimente — contrariere, mînie, ilaritate, orgoliu, satisfacţie — sau la stările de umoare şi de apetit intelectual. Despre Ioanide ştim, bunăoară, lucruri de infimă particularitate: că avea auzul fin, era îndemînatic la travaliu manual etc. Arta aceasta de a crea personajul prin cumul de date definitorii, prin aservirea epicului de către intenţia caracterizantă este eminamente portretis-

* Studiul de faţă se restrînge exclusiv la dimensiunea moral-psihologică a portretului călinescian. Portretul fizic, mediul ambiant, implicaţia timpului în construcţia personajului, ca şi alte modalităţi, rămîn ca preocupări viitoare.

REV. IST. TEORIE LIT., T. 16, NR. 3, P. 415–427

tică. Ca tehnică, portretul nu ajunge la o determinare atît de amplă nici chiar la un Balzac, în opera căruia acțiunea, intriga, fabulația mai pot conta autonom.

În mod firesc, tendința spre portretul de extensie se manifestă în primul rînd în portretul moral, în pictura interioară a personajului. Această dominantă înseamnă mereu relevarea naturii morale. Lucrul e în perfect acord cu tezele teoretice călinesciene care consideră „omul ca ființă morală" obiectul însuși al literaturii. „Adevăratul clasic — arată Călinescu — nu se ridică de la particular la universal, făcînd sforțări inutile de a da semnificații evenimentului, el exemplifică doar universalul cînd acesta apare întîmplător aproape formulat într-un eveniment". Personajul călinescian va conta deci ca purtător al unei trăsături generale, ca exponent al unei tipologii umane. E semnificativ faptul că G. Călinescu, în această captație a caracterologiei, va transfera aici chiar problema complexității eroilor de roman, legînd-o de mecanica vieții morale, de măsura în care aceștia se supun sau se refuză automaticului. „Țăranul și Kant — spune Călinescu — își pun exact aceleași probleme, cu deosebirea că cel din urmă le rezolvă cu altă tehnică". În ordine morală nu există, după Călinescu, diferențieri calitative între citadin și rural, lumea satului prezentînd „întreaga scară a valorilor morale, însă fără cărturărism". Concepția aceasta universalistă asupra eroului de literatură se completează cu credința raționalistă în stabilitatea structurilor morale, în imuabilitatea caracterelor, a tipologiilor — sufletul uman fiind în afara radiației științei, psihologiei și artei : „Un om se naște dozat o dată pentru totdeauna în secrețiile lui..." Sau : „Se poate stimula o funcție, ameliora o stare, dar nu modifica un caracter". Nu ne vom opri mai îndelung asupra acestor teze clasiciste, am zice, care extensionează tezele tradiționale clasice, exagerînd fixist „permanențele" umanului și limitînd omul la mecanica unei atitudini față de instincte. În planul literaturii noastre, în perioada dintre cele două războaie, atare concepții puteau totuși îmbogăți conceptul de literatură, vizînd o anume înclinație reductoare a prozei românești către peisagism, cronografie și jurnalism, către acea „mistică excesivă a evenimentului", cum spune Călinescu. Era, în același timp, un mod de a polemiza (teoretic doar, fiindcă proza călinesciană e prin excelență urbană) cu avangardismul citadin în inspirația romanescă, reprezentat de Camil Petrescu și Hortensia Papadat-Bengescu.

Dacă adăugăm viziunii călinesciene acel cult al concretului expresiv, „gravid de universalitate", ajungem la ceea ce formează, după opinia noastră, trăsătura fundamentală a artei sale : *capacitatea enormă de a distinge valoarea morală.* Personajul călinescian cunoaște nu numai o mare vigoare a ceea ce-l exprimă, refuzînd accidentalul, linia și amănuntul în afara individualității caracterologice, ci și o mare extensiune a acestei individualități ; el devine, ca să spunem așa, nu numai un *performeur* al tipologiei pe care o reprezintă, dar și propria sa analiză. Arta călinesciană închide în sine marea voluptate a caracterizării, nutrită deopotrivă de artist, gînditor și erudit, prin care personajul se dezvăluie plenar, în ipostaze multiple ale logicii sale unice. În felul acesta, operația de decantare, care firesc ar trebui să rămînă în sarcina cititorului, se realizează în mare măsură de opera însăși.

Univertebrarea personajului, construcția lui pe o singură trăsătură, mod afirmat și de portretul călinescian, o caracteristică a metodei clasice tradiționale, pentru care contează esențial caracterul. Caracterul, relieful individual, înseamnă, firește, excrescența unei linii tipologice unice. Unidimensionarea eroilor balzacieni, întreprinsă cu atîta forță și adevăr, a putut deruta chiar un critic ca Taine, care recomanda „la facultée maîtresse" ca o metodă de lucru în critica literară.

Trăsătura dominantă în portretul călinescian devine, dincolo de valoarea ei tipologic-socială, un obiect de experiment în sine. Linia esențială a personajului capătă astfel o mare amploare, fiind trasă pînă la ultimele consecințe. Se afirmă astfel, și la Călinescu, acel gust al enormului, pe care tot el, ca exeget, îl descoperea la Flaubert, care, la rîndul său, îl identificase la Molière ca fiind un indiciu al genialității [1]. Caracterologic vorbind, personajele sale se înscriu în seria marilor pătimași și egocentrici înrobiți fără scăpare unei teleologii individualiste. Dacă arhitectul Ioanide e aservit monomaniei superioare, a realizării prin creație, Gonzalv Ionescu, Panait Sufletel, Gaittany exprimă mania arivistă, iar exponenții aristocrației orgoliul de a dura în pofida istoriei care-i pulverizează. Această linie unică a portretului este ireversibilă, incoercibilă. Un Pantalone din *L'avaro geloso* a lui Goldoni, vindecat de avariție printr-o conștiință subită a deșertăciunii lumii, ar părea stupid lui Moș Costache Giurgiuveanu, după cum i-a părut și lui G. Călinescu, care îl prefera pe Harpagon. Avarul călinescian va muri, de aceea, ca un veritabil cumsecade avar, năzuind a-și păstra tezaurul și în țara umbrelor. Propria mașină fiziologică e aceea care nu rezistă, în cele din urmă, în cazul lui Gonzalv Ionescu, și nu tenacitatea sa în cucerirea unei catedre universitare, tenacitate care parcă-i supraviețuiește. Despre el putea să spună Ioanide că, spre a căpăta această catedră, „ar primi reinstaurarea iobăgiei". Un Panait Sufletel (sau Gaittany) traversează o răsturnare a istoriei însăși, ajutat de același impuls funciar conservativ, fără a-și modifica în esență psihologia. Dacă luăm, în fine, exemplul superior al lui Ioanide, cu atît mai mult monomania sa, care-i în ordinea idealului de artă, îi întreține fixația : noua epocă istorică, epoca socialistă, îl va asimila și-i va deschide cîmp prielnic de afirmare.

Linia esențială a personajului, din același cult al enormului pe care-l aminteam, tinde, ca să spunem așa, spre ultima ei finalitate. Portretul devine descripție a esenței morale însăși, individul sublimîndu-se în caracteristică a generalului, trăind din pure necesități experimentative ale autorului. Pe un Panait Sufletel îl vom urmări de-a lungul avatarurilor lui clinice, la care-l supune natura sa tematoare de sine, nu pentru a ne convinge de jalnica sa individualitate, ci pentru a desprinde sensul vitalist al tipologiei respective, „grandiosul" „lipsei de demnitate". „Sufletel — spune Ioanide — e ca un mușchi pe un copac, ca o vegetație de deșert ce se înfige în pămînt, asemenea unei căpușe. Vijelia trece pe deasupra, scurmă nisipul, îl învîrtește, mușcă, dar alunecă mai departe, cheltuind forțe colosale, ca să scoată o plantă atît de mizerabilă, a cărei putere stă în platitudinea totală, în geniul de a se lăți pe

[1] G. Călinescu, *Ceva despre Flaubert*, în *Cronicile optimistului*, București, E.P.L., 1964, p. 154.

pămînt". Într-adevăr, Panait Sufleţel va rezista fiecărui asediu congenital al spaimei pentru sine, revitalizat de acelaşi instinct care a declanşat acest asediu ; forţa lui de viaţă — ca la toate personajele călinesciene — este enormă, inepuizantă. Tocmai de aceea şi spaima ia la el forme atît de patetice, patologice chiar. Dacă reluăm cazul Gonzalv Ionescu, nu este greu de sesizat că portretul său ajunge în cele din urmă, pură descripţie, fişare clinică a monomaniei ariviste. Tendinţa redării funcţionale, în întreaga ei intensitate şi finalitate a obsesiei ariviste, se vede bine în senzaţionalul asediu întreprins de Gonzalv Ionescu la patul lui Conţescu, care moare şi învie exasperant, anume pentru a verifica tenacitatea asaltatorului. În acest duel paradoxal, etica şi firescul uman se convertesc şi se anulează total : toţi din jur asistă la spectacolul, măreţ în felul său, al încleştării dintre doi monştri travestiţi, unul sub masca de solicitudine a sorei de ocrotire, altul sub aceea a muribundului în stare de surprize. „Cine va învinge?" — se întreabă Ioanide încă din primele pagini ale romanului în faţa acestei competiţii care mobiliza două monstruozităţi ale naturii morale : voinţa monomanică şi fixaţia mediocrităţii.

Sensul unic, fatal al personajului nu duce însă la linearitate schematică, deşi despre o linearitate — de aşteptat — a logicii de construcţie s-ar putea vorbi. Călinescu aşază trăsătura unică într-un context larg individualizant, asigură monomaniei un regim al concretului, adecvează generalul la particular, proiectează, prin mai multe canale, acel univers al individualităţii portretului, despre care am amintit. Unul dintre procedee este acela de a introduce în calea trăsăturii unice, devorante, bariere sau trăsături morale complementare sau antipodice, dar subsidiare, fapt care face tipul mai dramatic, mai complex, mai veridic. Chiar un Costache Giurgiuveanu, care încă nu exprimă portretul de extensie, pe care-l vom întîlni în *Bietul Ioanide* şi în *Scrinul negru*, permite să întrevedem acest procedeu de construcţie. Călinescu are o viziune umanizantă asupra tipologiei avarului. Ceea ce caracterizează avarul, spune Călinescu, este „dificultatea de a cheltui", infirmitate pe care o va avea şi moş Costache Giurgiuveanu. Dar deşi avarii sînt de regulă „asceţi", moş Costache trăieşte într-o oarecare îngăduinţă cu sine, e amator de mese consistente, cu toate că se îmbracă economic. Viciul avariţiei apare la el, ca şi la Harpagon, „compensat prin alte trăsături umane". Manifestă o afecţiune nelipsită de o anume poezie faţă de Otilia, fiica sa adoptivă, îl simpatizează pe Felix, deşi îi încarcă substanţial notele de cheltuieli din averea pe care i-o administra, şi nutreşte un anume respect temător faţă de sora sa, Aglae. Surprinzător, tipul apare simpatic, nota satirică a autorului îl învăluie cu indulgenţă, grotescul personajului se rarefiază, devine tragic. Adiţiunea în portret a trăsăturii complementare, aspirînd şi ea la dominanţă, conferă personajului o dialectică specifică, definitorie, susceptibilă de complexitate. Monomania e prin excelenţă obsesie, unidirecţionare a individului şi apetenţă perpetuă. În această dispunere integrală anormală a individului spre obiectul obsesiv, rămîn interstiţii în psihologia sa, „slăbiciuni" şi „curiozităţi", un fel de -a doua realitate morală, de asemenea dincolo de limita obişnuitului. Călinescu a ştiut să exploreze, cu mare profit portretistic, această zonă „slabă" a monomanului. Orgoliul paradoxal al ministeriabilului Pomponescu, deşi în genere satisfăcut pe plan politic şi administrativ, va cunoaşte complexul nerealizării prin artă, se va converti într-o conştiinţă

secretă a ratării. Superior față de toți intelectualii din *Bietul Ioanide*, cu excepția, evident, a arhitectului, Pomponescu își atrage acut ironia călinesciană nu numai prin megalomania și morga solemnă, ci prin ceea ce undeva e intim personajului : incompatibilitatea dintre ideal și forța de a-l împlini. Ratatul n-a fost niciodată în grațiile lui Călinescu, cu atît mai mult ratatul care știe a-și disimula sentimentul nerealizării. Această infuzie a complexului de inferioritate în structura unui orgoliu paradoxal conferă personajului un anumit tragism, în ciuda ironiei acide în care-l învăluie Călinescu. Pomponescu rămîne un admirabil Bolkonski burghez, ridicol de aceea, fără voință și crescut în vată, care înlocuiește cîmpul de glorie al istoriei cu ministeriabilitatea și cu nostalgia unui Toulon în cîmpul artei. Asocierea, apoi, la același Panait Sufletel a angoasei conservative cu năzuința arivistă, cu detectivismul de posturi și sinecuri este iarăși de consecință pentru psihologia personajului. Prezența angoasei la un tip arivist constituie un fenomen particular, în genere mai puțin întîlnit în literatură. Un Julien Sorel, un Rastignac sau chiar Stănică Rațiu nu pot fi concepuți sub teroarea fricii inhibante. Asocierea spaimei cu impulsul arivistic germinează acel ridicol „clinic" al tipului, dar și de această dată tentația arivistă se arată a fi mai tare. Torturat de frica de a fi asasinat și în toiul măsurilor absurde de prezervare pe care le ia, Panait Sufletel nu renunță la detectarea de posturi ; în cele din urmă va cîștiga pentru soția sa directoratul unui liceu de fete patronat de prințesa Hangerliu. Sensibilizarea, pînă la forme clinice a instinctului de conservare, ca și arivismul de pîndă, temător de consecințe, se înscriu psihologiei mic-burgheze. Șarja călinesciană vizează, în portretul lui Panait Sufletel, pe intelectualul de extracție rurală[2] tentat de viața burgheză și trăind cu satisfacție ingenuă civilizația. „Sufletel — zice Călinescu —, descendent de țăran, se afla în faza mulțumirii de a trăi în civilizație. Afară de aceasta nu visa mare lucru. Suspecta îndeosebi pe alții de a se fi aranjat și-i ancheta asupra venitului pe care putea să-l producă anume funcție : « Iei vreo douăzeci de mii de lei » ?"

[2] Se poate nota la Călinescu o arie mai largă a atitudinii satirice pentru acea intelectualitate de sorginte țărănească năzuind și chiar ajungînd a face corp comun cu burghezia. Dan Bogdan, întregul clan Conțescu ilustrează acest tip de intelectual. Călinescu creionează cu minuție fiziologia acestei categorii. Trăsăturile ei distinctive sînt tenacitatea, calculul practic, ambiția spre intelectualitatea „de ordin profesional". „Așa precum agricultorul caută să aibă cît mai mult pămînt și să-și consolideze prin moștenire, alianță și cumpătare, patrimoniul, familia Conțescu își adjudeca posturile din învățămînt (facultăți, politehnici, laboratoare)".Femeile aparținînd acestui „clan" sînt profesoare, doctorițe, chimiste, farmaciste, „intelectuale într-un cuvînt de ordin profesional și de proveniență recentă, tari pe noțiunile învățate în școală, cu oroarea inéditului, de un patriotism fără nuanță, gata de a respinge orice valoare nouă în numele « povestitorilor neamului » sau al lui N. Grigorescu, « marele zugrav al țăranului român »". Lui Călinescu i se pare a identifica în „lipsa de subtilitate", în „dogmatismul" și fanatismul scientist, în setea de cunoaștere cantitativă consecințe ale absenței ereditații intelectuale. „Entuziasmul pueril" față de știința geografică al universitarului Conțescu „nu era decît uimirea unui om din prima generație de cercetători ai naturii pentru care știința e o religie și universul un continuu miracol". În ciuda acestor subtile diferențieri satirice prin care fixează pe intelectualul din prima generație, animat de un arivism de ordin profesionist, Călinescu găsește rasa respectivă mai stenică decît aceea a unui Pomponescu, care avea antecedență. Și un mod, și celălalt servesc pertinent și sugestiv intenția călinesciană de a satiriza sterilitatea și arivismul unei părți a intelectualității românești din trecut.

Portretul spiritual al orientalistului Hagienuș include, de asemenea, linii contradictorii trăsăturii sale unice, pe care am numi-o intelectualism tabietist. Una dintre acestea este simțul său casnic, imposibilitatea de a trăi în dislocație familială. Setea sa de „noțiune sufletească" prin mijlocirea colecției sale de tomuri de filologie orientală sau de obiecte de artă, care-i reclama singurătatea, se cerea la el completată de nevoia unui „cămin familial cît mai gălăgios". Hagienuș, zice autorul, „se uita la copiii lui ca la ochii din cap, încîntîndu-l chiar și impertinențele lor, și nu prindea necaz pe ei nici cînd îi făceau pozne...". Nevoia de a nu contraveni simțului său familial explică în mare parte ciudățenia de a ține în casă sarcofagul soției, avariția sa fiind mijloc deliberat și voluptos de a lega familia de sine altfel decît prin sentiment filial, în care nu credea, „pentru că, în filozofia lui, copiii prin legea naturii înlătură pe bătrîni". Sentimentalismul său casnic va influența dramatic mania sa de colecționar, de juisor intelectual, egotist și ocult. Aflate față de această manie la distanța unui regn față de celălalt, progeniturile își vor însuși cărți și obiecte din colecție spre a le vinde, provocînd tatălui astfel crize demențiale și dînd prilej scriitorului, ca și în cazul lui Panait Sufletel, să facă observații suculente asupra patologiei monomanului. „Regele Lear" — cum îl numeau cunoscuții pe orientalist — nu este, așadar, un simplu apelativ glumeț.

Solicitarea monomanică îl lasă și pe Gonzalv Ionescu „descoperit" într-o parte a universului său moral. „Slăbiciunea" sa de compensație devine instinctul patern exacerbat, îmbrăcînd forma unui orgoliu de proprietate. Gonzalv Ionescu are trei copii de la soții diferite, pe care-i îngrijește cu aceeași pasiune de maniac. Această a doua linie a portretului său moral se interferează dramatic liniei dominante, ariviste, și Gonzalv Ionescu nu va rezista, în cele din urmă, suprasolicitării fizice și nervoase.

Este vădit, așadar, că portretul călinescian aspiră să depășească unidimensionarea balzaciană, personajele sale avînd, multe dintre ele, o structură morală mai complexă. Chiar în cazul unor personaje de plan secund se poate vorbi de acest regim mai complicat al portretului moral. Un Gulimănescu e văzut nu numai ca un spirit malign, o încarnare masculină a Aglaei — baba absolută din *Enigma Otiliei* — , dar și ca arivist avar, cu vulgaritatea unui negustor chiabur. Firește, liniaritatea fără accident a trăsăturii unice o întîlnim în portretul călinescian (Gaittany, Gavrilcea, Smărăndescu și la altele), dar e caracteristică numai pentru o parte dintre personaje.

Construcția personajului pe o singură trăsătură sau în adițiune cu o alta, subsidiară, antipodică, creează în mod firesc o anume geometrie caracterologică, care la Călinescu nu numai că apare deosebit de pregnantă, dar e împinsă, cu vădită voluptate analitică, pînă spre ultima ei posibilitate. Portretul moral, în perspectiva acestei geometrii active a logicii intime, capătă un relief puternic de individualizare, diferențiere și reprezentare social-istorică. Monomanii și ariviștii călinescieni nu numai că sînt prin excelență marcați psihologic, în sensul naturii lor morale, dar au de asemenea tentă social-istorică distinctă. Un Pomponescu, înțelegînd ministeriabilitatea cu un aer de familie, ca ceva imanent destinului său, este ilustrativ pentru o epocă în care politicianismul — cu frecventul aflux și reflux spre putere al partidelor — își ținea rezerva de cadre la ordinea zilei. Oricît de dominant este interesul lui Călinescu pentru aspectul pur moral

al arivismului și monomaniei, pentru natura morală în sine, Gonzalv Ionescu, Panait Sufleţel, Gavrilcea, Gaittany se legitimează expresiv ca fiind produsul unei anume etape a istoriei și vieţii noastre sociale. Realitatea lor morală o exprimă Călinescu cu un mare patos al concretului individual, care pluridimensionează portretul, refuzîndu-i obișnuitul și inexpresivul. Tipicul la Călinescu îmbracă o formă surprinzătoare, a senzaţionalului și paradoxalului. Autorul *Scrinului negru*, în ciuda viziunii satirice, înclină să identifice în personaj *o personalitate*, deci o individualitate complexă, fiind interesat cu fervoare de spectacolul și dinamica acestei personalităţi, de logica și chimia sa intimă. Această dispoziţie a romancierului nu este străină de maniera exhaustivă, aspirînd spre totalitate, a istoricului literar — intercomunicaţiile dintre cele două ipostaze călinesciene fiind de asemenea puterea de analiză, de fantezie și disociere.

Fiind de regulă citadini, în cea mai mare parte intelectuali, eroii călinescieni angajează la o amplă circulaţie în sfera artei, culturii și ștunţei. Explorarea acestei zone profesionale a intelectualităţii în *Bietul Ioanide* și în *Scrinul negru* constituie o suculentă sursă de caracterizare, de disociaţii și diferenţieri subtil relevante psihologic. Este aici marele prilej de fuziune fraternă a artistului cu exegetul și numeroase pagini din cele două romane vor suna stilistic ca oricare pagină din monumentala *Istorie a literaturii române*. O primă indicaţie disociativă, portretistică, o furnizează natura specialităţii intelectuale a personajului. Ioanide, personificînd valenţa geniului, a insului excepţional înzestrat, este arhitect și raţiunea acestui fapt a fost elocvent arătată de exegeţii romanelor călinesciene spre a mai fi demonstrată. Conţescu e profesor universitar de geografie. Faptul devine pe deplin expresiv. Modul gospodăresc și tenace în care-și practică profesiunea, planificîndu-se — deși în senectute și bolnav — pentru mulţi ani înainte, chiar felul răbdător și tenace în care luptă cu paradoxalele sale boli, supravieţuind în cele din urmă lui Gonzalv Ionescu, are ceva din încetineala prefacerilor geografice. Timpul său moral și psihologic devine parcă timpul geologic. Tendinţa sa spre gregarul familial, cultul pentru „clanul Conţescu" inculcă ideea de forţă aluvionară, în faţa căreia „arivismul romantic", cum spune Ioanide, al lui Gonzalv Ionescu e menit eșecului. Pomponescu nu e arhitect, ca Ioanide, ci inginer și profesor de „beton armat". Faptul dă pe undeva sugestia că insul e etanș necreator, în acord deci cu secreta sa, dar fără consecinţă, nostalgie pentru afirmarea în planul artei. Orientalistica lui Hagienuș nu e de loc discordantă cu felonia sa, cu regimul său familial anchilozat, cu avariţia din maliţie și conservatorism. Psihologia tipului e populată de hăţișuri tenebroase, de tabieturi stranii, pe care nu le luminează nimănui.

Balzac a excelat în arta descripţiei psihologiei profesiunilor, creînd tipul — reprezentativ în epocă — al omului de legi, negustorului, bancherului, militarului, funcţionarului administrativ, preotului de ţară ș.a.m.d. Originalitatea lui G. Călinescu constă în aceea că a operat aceste specificităţi de psihologie, într-un limbaj adecvat, în lumea intelectualilor de mare nivel, a universitarilor și consumatorilor rafinaţi de cultură. Gradul de calificaţie intelectuală, resursele ei somatice, comportamentul profesional, atitudinea faţă de cultură, artă și știinţă — toate acestea formează unghiurile din care se proiectează subtil și complex portretul moral și spiritual. Dacă — exceptînd pe Ioanide — intelectualii călinescieni, așa cum s-a

mai spus, sînt armonic necreatori, calificarea lor nu poate fi pusă la îndoială. Clasicistul Panait Sufleţel şi orientalistul Bonifaciu Hagienuş aveau „lenea muncii obligate", arătîndu-se adînc neproductivi, în schimb competenţa lor era de prim ordin : cele două coli întocmite în doi ani de Panait Sufleţel din „corpul de inscripţii latine din Dacia" erau „ireproşabile sub raport ştiinţific", iar Hagienuş în orientalistică, spune Călinescu, „ştia tot ce se putea şti, fiind extrem de disociativ". Pomponescu era un autentic specialist în beton, ipostază în care el se ignora, şi Ioanide, constructor lucid, va folosi procedeele acestuia de compoziţie a betonului. Conţescu, la rîndul său, didactic vorbind, era eficient, în sensul că sprijinea dezvoltarea, alături de el, a talentelor ştiinţifice autentice. Evident, sublinierea acestei discrepanţe dintre ceea ce puteau face şi ceea ce făceau aceşti intelectuali constituie un regim anume al ironiei călinesciene. Veritabilele latenţe creatoare — la Panait Sufleţel, Hagienuş sau Pomponescu — s-au închistat de mult în taină egotică, făcînd loc arivismului meschin, degustaţiei tabietiste sau ambiţiei novice, politice. Un Hagienuş înzestrat cu tenacitatea metodică a lui Conţescu ar fi fost, desigur, de reală eficienţă ştiinţifică. Sub aspect intelectual, raportul esenţă-aparenţă, subliniat în felul acesta de Călinescu, vizează de fapt absenţa conştiinţei intelectuale, disoluţia individualistă, necreatoare a intelectualului. Dincolo de ridicolul comic al unui Sufleţel trăind în spaima evenimentului politic şi clamînd prudent în citate de erudiţie clasicistă, dincolo de patetismul iremediabil comic al unui Hagienuş, cufundat în orientalistică ca într-un viciu ocult, se conturează tragicul capitulaţiei intelectuale care cheamă, vindicativ, ironia călinesciană. Capitulaţia e perfectată de mult, opţiunea pentru comodalităţi ariviste fiind esenţială. Intelectualii călinescieni, chiar cei mai înzestraţi dintre ei, nu se afirmă ca atare nu din lipsa condiţiilor, ci fiindcă nu au tonusul şi conştiinţa intelectuală. „Ca să scrie o mică notă arheologică în zece ani, Hagienuş, omul cu gusturi bibliofile, care poseda cărţile cele mai rare şi călătorise de atîtea ori în străinătate, se văita la toată lumea de dificultăţile studiului, de lipsa de concurs. Pentru acea notă, extorca mereu aconturi, ajutoare, delegaţii în străinătate, şi, lucru curios, nici un oficial nu se credea mistificat, toţi îi dădeau dreptate". Vidaţi de conştiinţă intelectuală, Panait Sufleţel, Hagienuş — deşi „putrefiaţi de cultură" — rămîn pur şi simplu nişte „aventurieri" trăind din speculă intelectuală, într-o epocă de „eră fanariotă prelungită", în care, „lipsind boieriile şi alte dregătorii sonore", se vînează „posturile şi sinecurile", iar actul de cultură a devenit o lenevoasă „plăcere de a citi şi a călători". Călinescu demonstrează de fapt incompatibilitatea severă a idealului intelectual cu idealul arivistic, creînd multiple ipostaze ale unui Mitică intelectual extorcînd profit din propria-i sterilitate. Pictura acestei sterilităţi în portretul intelectualului călinescian este nu numai de întindere, dar şi de fină disociere şi individualizare. Sensul obiectiv faţă de această linie spirituală îl exprimă, de regulă, autorul, şi nu personajul însuşi. Singurul dintre intelectualii călinescieni (în afară de Ioanide şi, în felul său, Tudorel) care se ridică la un nivel de autocunoaştere este Pomponescu. Sinuciderea sa indică nu numai falimentul orgoliului de a nu mai putea fi ministru, cum prea mult s-a subliniat uneori, dar şi conştiinţa de a nu reprezenta nimic în afara ministeriabilităţii, de a nu se fi realizat în ideaţii mai consistente. Cînd Gaittany, directorul de muzeu, îi retrimite planşele din expoziţia pe care i-o găzduia permanent, Pompo-

nescu nu schițează nici o reacție de afectare și surprindere. Cine citește apoi și cu un ochi statistic *Bietul Ioanide* distinge că aproape toate reacțiile de orgoliu lezat ale personajului sînt în legătură cu Ioanide, artistul care se realizează tenace și pe care lumea îl comentează. Pomponescu intuiește nimbul fals pe care-l are în societate, făcut din adulație interesată, și visează invidios la acel curent de opinie, de multe ori nedrept și pedestru, dar sincer, pe care-l stîrnește Ioanide. Călinescu subliniază în portretul lui Pomponescu nu numai sterilitatea elegant acoperită, dar și această conștiință inhibativă a golului intelectual; de aici și penelul mai acut ironic în care e descris personajul, fiindcă în regim călinescian, Pomponescu este în același timp superior și inferior celorlalți intelectuali din roman.

Monomania arivistă a lui Gonzalv Ionescu se înscrie de asemenea pe linia unei sterilități intelectuale compacte. Tenacele asediator al cetății universitare utilizează instrumente cu totul în afara oricărui etos și vocații autentic intelectuale. Mai întîi, mobilurile luptei sale aparțin unui orgoliu de magnificență universitară, vindicativ într-o anume măsură. Gonzalv Ionescu dorește catedra universitară pentru a trăi satisfacția de a fi înconjurat de asistenți și conferențiari, pe care să-i supună la acel regim subaltern, pietrificat ierarhic de care se izbea el însuși. „Atracția universității — spune Călinescu — consta pentru el, mai ales în ceea ce-l plictisea acum, în manoperele din consiliu, în plăcerea de a amîna un candidat luni de zile, în a-l ține în anticameră și a-l amăgi cu promisiuni". *Weltanschauung*-ul lui Gonzalv Ionescu e unul de progres extrem al universităților, înzestrate cu biblioteci moderne și cu un stat-major imens, stratificat într-o ierarhie stabilă. „N-ar fi admis ca un agregat să se confunde cu un profesor plin", arată despre el Călinescu. Universitaromania lui Gonzalv Ionescu merge pînă acolo încît împarte lumea în universitari și nonuniversitari, aceștia din urmă echivalînd cu o condiție umilă, în vreme ce titlul de profesor însemna același lucru cu a fi „lord". Este, firește, o ideație care extaziază pur exterior, în forme și ceremonial, lumea universitară. Eficiența, idealul științific și instructiv lipsesc cu desăvîrșire. Orice rivalitate în calea visului său de-a fi universitar, Gonzalv Ionescu o clamează în schimb ca fiind apriori incompetință profesională. Pe Conțescu îl critică pentru „carența bibliografică"; argumentul său este întotdeauna formal, niciodată de conținut. Note specifice, diferențiate, capătă și inadecvarea intelectuală la Dan Bogdan și Conțescu. Respectivii sînt *în interiorul* cetății universitare, ajunșii, asediații lui Gonzalv Ionescu. Departe de a avea „lenea muncii obligate" ca Hagienuș și Panait Sufletel, Dan Bogdan și Conțescu sînt capabili de efort intelectual, uimind prin entuziasm și tenacitate scientistă. Spiritul necreator al ei se trădează prin neputința de a depăși nivelul erudiției cantitative, aserviți fiind acestei „sete de cunoaștere generală". Doctor în fizică, cu specializare în optică, Dan Bogdan manifestă tendința paradoxală, „de a dizerta în domeniul filozofiei și a se menține pe poziții strict teoretice", deși n-avea „nici o aptitudine de metafizician". De asemenea, ideile teoretice ale lui Conțescu, pentru care organiza un volum imens de muncă, sînt luate în derîdere chiar de proprii săi studenți, aceștia manifestînd mai multă intuiție științifică decît universitarul.

Diferențierea complexă a profilului moral, pe care o semnalam ca ilustrînd tendința spre portretul total, atinge nu numai zona specificității

intelectuale a personajului, dar și aria sentimentului, a reacției temperamentale, a stărilor de umoare. Formată din arivişti intelectuali de extracție burgheză și rurală ori din reprezentanți tipici ai aristocrației valahe, umanitatea din romanele călinesciene concentrează sentimente ce definesc regimul ei sufletesc caracteristic. În general, ponderea mare o are sentimentul strict circumscris individului, denotînd fie capacitatea de adaptare, fie orgoliul de a reprezenta casta. Paleta sentimentelor în portretul călinescian este restrînsă categorial, caracteristică fiind complexitatea de nuanță, de combinare și intensitate. Pot fi date „lipsă la apel" o serie întreagă de sentimente larg omenești, cum ar fi mila, duioșia, spiritul de echitate, modestia, sinceritatea, prietenia, chiar durerea, deznădejdea. Ideea de suferință e coborîtă la un nivel subsidiar, egal, inexpresiv. Descriind pe un fundal larg în romanele sale criza individualismului burghez, G. Călinescu a proiectat, desigur, un univers etic și sufletesc compatibil, încorporat definitoriu acestei crize. Acel adagio al lui Ioanide în timp ce contempla „Talciocul" — „lipsa de demnitate e uneori grandioasă" — trebuie înțeles — înglobînd și *Bietul Ioanide* — ca o judecată etică fundamentală cu privire la eroii călinescieni, exceptînd, desigur, pe Ioanide și pe reprezentanții noii lumi din *Scrinul negru*. Sentimentul de proprietate, cu marile lui propensiuni și difuziuni, ambiția, orgoliul, invidia, disimulația, neîncrederea, malignitatea, suspiciunea, ura, frica, prudența, înclinația spre gratuit, toate acestea formează esențele tari ale universului de sentimente din lumea descrisă de Călinescu. E aici, evident, chimia psihologică a acestei lipse de demnitate, în ultimă instanță explicabilă prin determinantul social-istoric nociv, conducînd la stereotipie și automatisme. Oricare dintre aceste sentimente poate fi ilustrat în dozaj și regim distinct la mulți dintre eroii călinescieni. Această pastă sentimentală negativă sau negativizată prin regim de viață se mulează diferențiat într-o mecanică morală și temperamentală proprie fiecărui personaj. Să ne oprim puțin asupra sentimentului familial, de mare rezonanță în epica călinesciană, pentru a depista ipostazele individualizante, distincte, în care apare. Dacă G. Călinescu a închinat, în *Cartea nunții*, un imn procreației ca supremă împlinire și menire erotică, familia, în schimb, pe fundalul individualismului burghez, îi prilejuiește o ironie tragică dizolvantă. Lupta pentru viață, în condițiile moralei *homo homini lupus*, transformă familia într-o manifestare primitivă de conservatorism. Etica familială, traumatizată de interesul material de existență dură, se destramă sau ajunge fixație de maniac. Sentimentul matern față de Titi al Aglaiei, cea care nu ezită să pîndească avid decesul fratelui, moș Costache Giurgiuveanu, devine pur instinct animalic. Situația rafinatului orientalist, Hagienuș, deși la distanță de Aglae, e ascendentă, dar pe aceeași linie, cu agravanta că în cultul său față de copii subzistă esențial nevoia maniacă de a trăi în regim familial. Hagienuș concepe sufletește un etern prezent familial și de aceea trăiește în cultul nevestei decedate, al cărei sarcofag îl ține în casă. Hagienuș nu este totuși un Père Goriot sacrificat de absolutul dragostei paterne (el va ști, disimulînd, să încetinească ritmul acestui sacrificiu), între el și familie se interpune un alt absolut — acela al pasiunii de colecționar. Fixația familistă a lui Gonzalv Ionescu e pe linia progeniturilor, indiferent la sentimentul de soț, schimbînd imperturbabil trei neveste, cu instinctul „că toți pruncii de la soțiile sale sînt exclusiv ai lui" și voind de aceea să-i aparțină. Ioanide va

reflecta copios asupra instinctului patern bizar al lui Gonzalv Ionescu, afirmînd ironic că Stolz, cîinele său", are o moralitate superioară lui Gonzalv". Surprins de docilitatea fostelor sale soții care acceptaseră să fie abandonate și să-i lase copiii, Ioanide conchide că Gonzalv Ionescu e un „Casanova sui-generis", în fața căruia „Byron și Chateaubriand ar eșua lamentabil, cel puțin în sfera în care se învîrtește. E așa de convins de avantajul pentru o femeie de a se mărita cu el, încît produce o fascinație, un fenomen de persuasiune absurdă. N-are tracul ieșit din considerație pentru femeie". E, cu alte cuvinte, un vitalist al instinctului patern, concedîndu-și drepturile de proprietar asupra progeniturilor în totală liniște etică. Panait Sufletel are, de asemenea, un regim al său de fixație familială, clasicistul e tutelat deplin de soție, care-i cenzurează cu rigoare programul zilei. Ioanide îl comentează și pe el cu maliție, dar nu fără temei : „femeia la țară e un factor neglijat de bărbat. Sufletel, ajuns la stadiul civilizației, a ajuns în extremă opusă, e mirat de situația de a se închina femeii, a devenit feudal, avînd plăcerea supliciului". Pentru Pomponescu, în fond defetist prin autoluciditate, familia e mediul tonifiant, statul-major al întreprinderilor sale de afirmare politică. „Doamna Pomponescu - mamă și doamna Pomponescu - consoartă", singurele ființe care aveau sincer un cult față de el, întrețineau cu sistem anticamera de solicitanți, de care simțea fără s-o arate, atîta nevoie, ministeriabilul.

În fața acestor pilde de fixație nocivă a sentimentului familial, e cazul să vedem în abstragerea lui Ioanide o replică deliberată. Situația lui Ioanide, deși antipodică, e însă tot în sensul degradării conceptului de familie în cadrul individualismului burghez. Ioanide, atît de eficient în profesiune, de independent și lucid în societate, în judecățile emise despre oameni, este în legătură cu familia sa de o paradoxală paralizie a inițiativei și lucidității. Abstragerea sa casnică e exagerată, pe linia destinului omului de geniu, a adaptatului superior, care, pentru a se realiza, are nevoie de anume independență în societate și în familie. Situația eminamente tragică, soldată catastrofic prin moartea celor doi copii, Pica și Tudorel, reeditînd — așa cum s-a arătat de comentatori — simbolul creației prin sacrificiul meșterului Manole. Intenția deliberată a lui Călinescu de a opune fixației familiste patologice exemplul antipodic, de mare degajare și independență ni se pare evidentă. Ioanide și din acest punct de vedere se constituie ca dimensiune, raport înalt, element de contrast, servind ironia incisivă prin care Călinescu biciuiește conștiința acut terestră, mentalitatea burgheză vetustă. Dar își iubește în felul său copiii și nutrește un cult — de compensație am zice — pentru soție. Ioanide își consideră familia o compatibilitate curentă, sufletească, ceva ca aerul pe care-l respiră, ca cel pe care-l slujește și față de care, dat fiind acest raport, nu se simte solicitat responsabil. E în această atitudine, care nu înseamnă numaidecît dezumanizare, un mod de a se organiza al artistului, pentru care contează în primul rînd creația, dar care devine neglijent sub aspectul responsabilității față de familie. În acest regim, tragedia familială nu va întrerupe creația, superioara sa manie identică, și noaptea dinaintea execuției lui Tudorel, Ioanide și-o va petrece la planșeta de lucru. Intenția programatică a autorului în legătură cu abstragerea familială a lui Ioanide se trădează chiar din felul în care aceasta e realizată artistic. În genere trebuie spus că fixația fami-

listă în cazul unui Hagienuș, Gonzalv Ionescu, Pomponescu, Panait Sufleţel ne convinge mai mult decît exemplul de contrast al arhitectului. Aceasta fiindcă primul caz ţine de o patologie a seriei, iar celălalt de una a excepţiei, a insului superior, fiind deci fără frecvenţă. Se naşte astfel o contradicţie... artistică, din care talentul lui Călinescu, ni se pare, n-a ieşit întru totul biruitor. Dacă acceptăm detaşarea, distragerea lui Ioanide în viaţa casnică, şi acestea ne conving (în cadrul tendinţei arhitectului de a egaliza neutral însemnătatea lucrurilor în afara interesului său pentru creaţie, „bubosul", „primitivul" Gavrilcea îi apare, de pildă, la acelaşi nivel de agasare ca şi amănunte ambiante minime — un nasture rupt, un pahar nespălat etc.), mai puţin veridică ne apare lipsa de mobilitate a pătrunderii sale în legătură cu universul său casnic. Ioanide, un spirit de fină observaţie, intuind rapid personalitatea oamenilor şi concurînd prin aceasta autorul în vocaţie portretistică, operează un detectivism greoi, sub nivelul lui Sufleţel, pentru a distinge natura preocupărilor oculte ale lui Tudorel, pe care de altfel le cunoaşte toată lumea. Se creează astfel, tocmai dintr-o nevoie programatică de care aminteam, o anumită impresie, distonantă, de infantilitate, din care eroul, el însuşi vrea să iasă cînd, într-o discuţie cu Gaittany, mimează cu deliberare necunoaşterea faptului că e război. În fine, afectaţia lui Ioanide în legătură cu tragicul destin al lui Tudorel se manifestă prea intelectual, tînărul devenind pentru el mai mult prilej de elucidare teoretică. Oricît de conformă cu linia personajului ar fi atare atitudine, suferinţa lui Ioanide e doar sugerată şi se poate conchide că abstragerea, de disciplină artistică, a lui Ioanide, a reuşit oarecum dincolo de limită. Nu întîmplător, în *Scrinul negru*, Călinescu îi atribuie, acea mască de tristeţe permanentă, care surprindea atîta pe madam Valdamaky-Farfara. Veridică, în linii mari, această evoluţie a lui Ioanide nu mobilizează armonic marile calităţi ale artei călinesciene, şi aceasta, poate, tocmai datorită tendinţei demonstrative pe care o aminteam.

Călinescu manifestă o vădită voluptate de a marca temperamental personajul. Marea diferenţiere a tipurilor, pe care am urmărit-o în cîteva din multiplele ei înfăţişări, atinge prin această tinctură de relief individual un grad adesea abisal. Sîntem tentaţi să amintim unul dintre momentele de mari delicii din întreaga proză călinesciană — discuţia dintre Panait Sufleţel şi prinţul Hangerliu în palatul de austeritate scăpătat al acestuia. Chiar ideea asocierii a două temperamente atît de radical deosebite a furnizat, desigur, dinainte, scriitorului savoarea unui comic gras, de şarjă în sine. Comicul merge însă perfect pe linii temperamentale, şi caricatura, oricît de groasă, e de mare efect. Temperamentul reflex adaptativ al clasicistului îl determină pe acesta să accepte mecanic bucata de floarea-soarelui din care spărgea seminţe Hangerliu şi la constatarea că „e frig al dracului, domnule", făcută de prinţ să-şi dezvăluie ca un arc ticul clasicist : „Barem devine pervers" ! „Suspendînd despicarea unei seminţe", Hangerliu îl întreabă „din maliţie" :

„—Crezi că eşti urmărit ? Posibil, am să mă interesez.

— Sînt canalii în stare să dea informaţii eronate, ca să mă piarză. Eu simpatizez cu popoarele tinere, am făcut studii în Germania, în Italia. Giovinezza, giovinezza.....

— ...prima.. ve... ra di be-le-e-e-e-e-z-za —

continuă cîntînd Hangerliu, foarte gros.

Ca să nu distoneze, Sufleţel făcu şi el din cap şi buze gestul de a intona marşul".

În faţa unui temperament atît de stupefiant, ca acela al prinţului Hangerliu, temperamentul anxios al clasicistului are o explozie reflexă, ca în faţa unui pericol. Hagienuş, la rîndul său, temperamental e un voluptos cinic al disimulaţiei, al discreţiei complice, bucurîndu-se „cînd întîlnea pe cineva în situaţii dificile". Supărarea, afecţia se manifestă la el sub forma lamentaţiei patetice, el lăcrămînd repede ca o femeie bătrînă. Emotivitatea sa e însă de suprafaţă, deseori din motive tactice. În faţa unei antichităţi de artă, faţa sa capătă iluminarea extactică a unui Harpagon, de pură idolatrie posesivă. Pomponescu e un infatuat dificil, aşteptînd adulaţia, dar suspicios la calitatea ei, avînd deci, temperamental, o insatisfacţie morală şi dozîndu-şi de aceea „amabilitatea cu ura". Poza discretă, disimulaţia delicată sînt în gustul său ; nostalgia, autodepreciere cu măsură, elegantă, politeţea oficioasă, de prestigiu, cu nuanţe, sînt clişee preferate.

Sociabil din fire, va cultiva totuşi „o uşoară mizantropie", după cum „preţuia senzaţia de tensiune morală şi intelectuală". El este reprezentantul vetust al unei perioade de liberalism politic, în tradiţia formelor, contrastant pentru noile vremi ce aduceau în plan prim pe Gavrilcea. Erotic, temperamentul lui manifestă aceeaşi pedanterie de distincţie oficioasă, convertind şi mascînd gestul erotic ; spre deosebire de el, Ioanide e intempestiv şi întreprinzător în dragoste, acţionînd descoperit şi natural, în gestul eminescian. Asemenea distincţii temperamentale sînt încorporate în arta portretisticii călinesciene în legătură cu multe personaje, unele chiar secundare.

Portretul de extensie practicat de Călinescu, devenit mod de construcţie a personajului, conturează, în cele din urmă, viziuni proprii despre univers la multe dintre aceste personaje. Într-o scrisoare către Al. Piru, Călinescu face distincţie între eroii din *Enigma Otiliei*, la care cultura nu reprezenta decît „o formă de educaţie" şi „un instrument practic", şi personajele din *Bietul Ioanide*, care se ridică la viziuni proprii despre univers : „Conţescu — spune Călinescu — cunoaşte lumea sub unghiul geologicului" ; „Hagienuş e moralist, cunoscător al filozofilor greci, cinismul lui se înscrie în sfera unor gîndiri etice" ; „Ioanide are mereu în faţă antinomia : construcţie umană — eroziune a universului" ; „Tudorel, Carababă au spasmul relevării lor prin forţă, sînt din familia aventurierilor cu nuanţe"[3] etc. Afirmaţiile, firesc, au acoperire în operă, subliniind de fapt marea aplicaţie călinesciană de a da un profund relief personajelor sale, de a crea o mare dimensiune portretului lor moral.

[3] *Mărturisiri despre „Bietul Ioanide"* (scrisoare către Al. Piru din 8 februarie 1950), în „Gazeta literară", an. XIII, 1966, nr. 11/17.

PUNCTE DE VEDERE TEORETICE ROMÂNEȘTI ASUPRA ROMANULUI

(De la Heliade la Ibrăileanu)

AL. SĂNDULESCU

Cînd apar la noi primele încercări de roman, ca și primele schițări teoretice, în literatura occidentală, ca și în literatura rusă, genul era constituit, avea reprezentanți iluștri și își impunea cu autoritate supremația. Veacul științelor pozitive și al dezvoltării tehnice, al teoriei darwiniste și al descoperirii legilor luptei de clasă își trimitea ecoul înnoitor deopotrivă în domeniul artelor, care înregistrează acum pe plan european momentul prolific și impetuos al realismului. Sensibilității romantice, subiective, îi urmează o epocă dominată de voința conștiinței lucide; spiritului contemplativ, iubitor de fantasme, i se opune rigoarea observației; visului, supranaturalului și legendei i se opune brutal viața cotidiană; idealismul e din ce în ce mai asaltat de către concepțiile scientiste, pozitiviste, și, în cele din urmă, de materialismul dialectic. Realismul voia să descopere și să revele o realitate pe care romantismul, dacă n-o evitase, o travestise, voia să întreprindă studii, anchete asupra societății și omului. „La littérature — spunea Flaubert — doit prendre les allures de la science". Balzac se considera elevul lui Geoffroy Saint-Hilaire, așa după cum Zola, mai tîrziu, își fundamenta romanul „experimental" pe principiile științelor biologice, revendicîndu-se din Claude Bernard. Scriitorii devin concurenți ai stării civile, ai medicinei și sociologiei, ambiționînd cunoașterea metodică, sistematică. Asemenea scopuri, pe care literatura nu și le mai pusese pînă în secolul al XIX-lea își află expresia în drama burgheză, în comedia de moravuri și mai cu seamă în roman. Acesta e genul care ajunge la maximă înflorire sub zodia realismului, răspunzînd, poate, cel mai bine multiplelor exigențe, din ce în ce mai evoluate. Nu e cazul să insistăm asupra marilor lui reprezentanți europeni (Stendhal, Balzac, Tolstoi, Flaubert, Dostoievski, Zola), ei fiind unanim cunoscuți și recunoscuți, dar va trebui să notăm, fie și în treacăt, că atît scriitorii în prefețele, manifestele și corespondența lor, cît și teoreticienii, ca Champfleury, Belinski, Taine sau Zola, au insistat mereu asupra unor idei pe care le vom regăsi în literatura noastră critică. Balzac își propunea, cum se știe, să devină „doctor în științele sociale", încît să ridice ro-

REV. IST. TEORIE LIT., T. 16, NR. 3, P. 429–440

manul „à la valeur philosophique de l'histoire". Champfleury constata că obiectul principal de preocupare al romancierului este „omul de azi în mijlocul civilizației moderne". Tot el pretindea observația riguroasă, acreditînd chiar stenografierea și fotografierea realității, teoretizată apoi de romanul naturalist. Determinismul solicita din partea scriitorului o studiere minuțioasă și exactă a mediului social și biologic, a familiei și a eredității, înlăturînd ideea de inspirație și într-un fel și pe aceea de ficțiune : „De même qu'on disait autrefois d'un romancier — scrie E. Zola — il a de l'imagination, je demande qu'on dise aujourd'hui : il a le sens du réel". Întrucît literatura urma să-și apropie metodele de cercetare ale științelor pozitive, scriitorii trebuiau să adopte și o atitudine adecvată : obiectivitatea. „Le romancier — va cere Flaubert — doit se transporter dans ses personages et non les attirer à soi".

Militînd pentru „anatomia exactă" (expresia e a lui Zola), emulînd cu istoria, cu sociologia și cu științele naturale, neavînd practic o limită tematică, zone interzise (mai cu seamă în perioada naturalistă), efectuînd o amplă anchetă asupra omului, romanul european în secolul al XIX-lea tinde să devină un roman total, o bancă și un trust „qui contrôle tout le marché", cum l-a definit așa de sugestiv R. M. Albérès în interesanta sa lucrare *Histoire du roman moderne*. Și această aspirație demiurgică aparține lui Balzac în primul rînd : „Comme il arrivera, un peu plus tard, à la poésie, d'être saisie par le vertige de l'Absolu, le roman connait alors la tentation de la Totalité : registre et épopée de la « vie », de la vie totale, multiforme, incommensurable. En tant que romancier, Balzac ne se prend pour un simple écrivain, pour un homme de lettres ; il se prend pour Napoléon ou pour un Einstein : « Quatre hommes auront eu une vie immense : Napoléon, Cuvier, O'Connel, et je veux être le quatrième. Le premier a vécu la vie de l'Europe, il s'est inoculé des armées ! Le second a épousé le globe ! Le troisième c'est incarné dans un peuple ! Moi, j'aurais porté une société toute entière dans ma tête »".

Observația socială, determinismul biologic, pictura moravurilor, analiza psihologică, obiectivitatea, complexitatea vieții moderne, capacitatea largă de cuprindere și supremația estetică a romanului — iată cîteva din ideile reflexe ce vor alimenta epoca de plămădire a romanului românesc.

Datorită condițiilor de dezvoltare istorică, la noi, genul iese la iveală foarte tîrziu, ajungînd să-și realizeze capodoperele abia după primul război mondial. Această situație determină o insatisfacție și o întrebare perpetuă a literaților români de la Pantazi Ghica la M. Ralea : De ce nu avem roman ? Răspunsurile ce se dau sînt cel mai adesea rezonabile, chiar dacă incomplete și foarte asemănătoare, ele avînd în același timp darul de a stimula discuția, de a vehicula idei ca cele amintite mai sus, iar pînă la urmă de a genera opinii și poziții, de a cultiva un ferment creator, ce n-a putut fi decît profitabil.

Să notăm de la început că teoretizările românești asupra romanului[1] se datorează într-o primă perioadă unor diletanți, că înșiși criticii de profe-

[1] O primă schiță istorică a problemei a realizat-o în ultimii ani Mircea Zaciu în articolele *Descoperirea romanului*, în „Tribuna", 1957, nr. 10, 14 aprilie, și *Ideea de „roman"*, ibid., nr. 13, 5 mai. Unele referințe utile se găsesc și în volumul lui Silvian Iosifescu, *În jurul romanului*, București, E.S.P.L.A., 1959, în prefața lui St. Cazimir la antologia *Pionierii romanului românesc*, București, E.P.L., 1962, și mai ales în studiul de sinteză al lui Teodor Virgolici, *Începuturile romanului românesc*, București, E.P.L., 1963.

sie, Titu Maiorescu sau Dobrogeanu-Gherea, nu elaborează lucrări speciale consacrate acestei probleme, că opiniile cele mai interesante în dezbaterea de idei pe care încercăm a o reconstitui aparțin în cea mai mare parte scriitorilor.

Concomitent cu valul de traduceri ce crește continuu după 1840 și mai ales după 1850, cînd se încerca o sincronizare a momentului literar autohton cu cel european, așa cum observă Paul Cornea în studiul său *Traduceri și traducători în prima jumătate a secolului XIX* [2], sînt puse în circulație și cele dintîi definiții ale romanului. Timp de cîteva decenii, se constată echivocul terminologic, specia fiind numită *romans*, *romanț*, *scriere romanțieră* și avînd accepția de povestire imaginată și erotică, așa cum e tradusă și în glosarul de neologisme al lui T. Stamati din 1851 : „Istorie, spunere în scris de întîmplări închipuite, însă putincioase, mai ales de amoriu". Primul care combate această accepție ca inadecvată, moștenire a secolelor anterioare, este Heliade-Rădulescu, care alături de *romanț* propune în îndrăznețul său *Curs de poezie* termenul de *mitistorie*. El contestă explicația cuvîntului *roman* din grecescul ἐρωμαινος (îndrăgostit) pentru două motive : „1) pentru că romanele nu sînt numai cînturi amoroase, dacă nară datine, credințe, lupte eroice, călătorie etc. ; 2) pentru că era foarte natural pe cînd toți eruditii scriau latinește, ca tot ce nu era scris pe atunci latinește să fie roman sau românesc pe înțelesul poporului" [3]. În motivarea lui, Heliade se referă la cărțile populare *Arghir*, *Alexandria* și mai cu seamă la *Coborîrea Maicii Domnului la iad*, considerîndu-le romane într-o categorie foarte largă, ce cuprindea opere epice de la *Iliada* și *Odiseea* pînă la *Mizerabilii* și *Misterele Parisului*.

Atît Heliade-Rădulescu în prefața la traducerea *Noii Eloise* (1837), cît și Gr. Pleșoianu, S. Marcovici, C. D. Aricescu, G. Baronzi în prefețele lor la traduceri sau cărți proprii [4] și D. Gusti în cursul său de *Retorică română pentru tinerime* (1852) sînt unanimi în a recunoaște caracterul moralizator al „scrierilor romanțiere". Ei au conștiința că operele pe care le traduc sau le scriu vor ajuta la „dăzrădăcinarea năravurilor celor rele — cum spera S. Marcovici — și la neclintita întemeiere a celor bune ; căci pînă cînd năravurile nu să vor îndrepta, nici o prefacere folositoare nu să poate nădăjdui". Spirite generoase, unind criticismul cu meliorismul și cunoscînd foarte bine starea de înapoiere a societății noastre de atunci, acești începători deslușeau alături de funcția morală a romanului și pe aceea cognitiv-instructivă: „Romanțul, ca și teatrul e un spekiu (oglindă) ce reflectă viițile și virtuțile, sublimul și grotescul", notează C. D. Aricescu. „De aceea, romanțierii azi, cei ca Dumas, ca Sue, ca Sand, sunt cunoscuți și aplaudați de toată lumea ; în scrierile lor învață cineva, cu plăcere și succes, istoria și geografia, datinele și costumele secolilor trecuți ; operile lor sunt panorama soțiotăților".

Oarecum naive și fără o conștiință estetică, asemenea opinii constituie treapta de pe care se înalță observațiile maturizate și mai ales la obiect

---

[2] Cf. vol. *De la Alecsandrescu la Eminescu*, București, E.P.L., 1966.

[3] *Curs de poezie*, II, p. 13.

[4] *Julia sau Noua Eloise*, trad. de Heliade, București, 1837 ; *Aneta și Luben*, Istorie adevărată din poveștile morale ale lui Marmontel. Tradusă din franțuzește de G. Pleșoianu, 1829 ; [M-me de Tencin] — *Viața contelui de Commini*, trad. de S. Marcovici, 1830 ; *Octav*, tradusă din franțuzește de C. D. Aricescu, București, 1856 ; G. Baronzi, *Misterele Bucureștilor*, București, 1862.

ale lui Pantazi Ghica din prefața la romanul său *Donjuanii din București* (1861). După ce remarcă interesul pe care-l prezenta societatea românească pentru romancier și după ce explică absența genului în literatura română ca pe o consecință a condițiilor istorice precare și a faptului că destinul nu ne-a hărăzit un geniu ca Balzac, autorul pledează pentru romanul de moravuri, ca fiindu-ne cel mai potrivit, continuînd astfel ideea unui Heliade și a unui S. Marcovici : „Dacă trebuie să vedem că suntem încă foarte departe de *Comedia umană* a lui Balzac, și prin urmare de *Comedia socială* a noastră, putem însă avea romanțe de obiceiuri care să ne reprezinte cîte o față numai a societății noastre, cîte unul numai din numeroasele tipuri cari vedem împrejurul nostru". Cea dintîi și mai însemnată izbîndă a romanului românesc va fi — și nu e de loc o întîmplare — *Ciocoii vechi și noi* de N. Filimon, care se distinge tocmai prin observația socială, prin autenticitatea panoului istoric și a tipologiei.

Spre deosebire de înaintașii și de contemporanii săi, Pantazi Ghica își dă seama de ascendentul cîștigat de roman în literatura europeană : „Romanțul și drama, în general, domnesc în timpurile noastre toate celelalte expresiuni ale literaturii", și are intuiția vieții moderne în cel mai autentic spirit al scientismului și realismului occidental : „Ceea ce era simplu la începutul societăților, astăzi s-a complicat prin civilizație. Viața nu mai este supusă unei fatalități neîmpăcate care o condamna la cele mai crude suferințe, sau norocului puternic care o strălucea prin fapte fabuloase. Oamenii nu se mai fac lesne eroi, eroii nu mai trec lesne între zei, și zeii nu mai locuiesc Olimpul. Tigrii și leii nu se mai îmblînzesc de sunetele armonioase ale lirei lui Orfeu, și rezbelul nu se mai face pentru răpirea unei Elene. Copilul, legănat și uimit prin farmecul viselor, s-a făcut bărbat și caută realitatea și viața pozitivă".

Contra romanului de tip european, și mai cu seamă francez, se pronunță cam în aceeași vreme, cu o superficială privire a lucrurilor, N. Nicoleanu și V. A. Urechia. Stăpîniți de un moralism excesiv, ei condamnă în bloc traducerile, considerate ca o „literatură desfrînată ce se încearcă a se introduce în societatea română". Foarte auster este poetul N. Nicoleanu în conferința *Despre influența lecturei romanțelor streine* (1867), semnalînd parcă o adevărată catastrofă socială : „...între alte păcate, se introduc în ocupațiunile intelectuale ale societății noastre un nomol de originale și de traducțiuni bastarde și morale, supt numele răpitor de romanțe, care măriră și întinseră dezordinea și confuziunea atît în literatură cît și în societate". Asemenea poziții retrograde se adaugă la cauzele istorice obiective care au condiționat apariția așa de tîrzie a romanului în literatura noastră. Lipsa unei vieți citadine dezvoltate, a profesionalizării romancierului, precum și structura noastră lirică de povestitori, modelată de o veche tradiție folclorică, au instaurat un anume scepticism destul de rezistent în privința posibilităților de înflorire a romanului românesc. Dar nu această atitudine va avea, în cele din urmă, sorți de izbîndă.

Spre sfîrșitul secolului al XIX-lea, cînd pe plan european bătălia era definitiv cîștigată de romanul realist, reprezentat acum alături de Balzac, Dickens, Thackeray, de Flaubert, Zola, Maupassant, Turgheniev, Tolstoi, Dostoievski, pledoaria pentru observația socială e continuată de scriitorii din cercul „Contemporanului", și în primul rînd de C. Mille, el însuși autorul unui roman merituos, *Dinu Millian*. Însușindu-și mai cu

seamă teoriile lui Emile Zola, C. Mille apără cu pasiune principiile naturalismului (în bună parte realiste) contra clasicismului și romantismului. Ca Champfleury, care susținuse că „realismul năzuiește să devină expresia banalității cotidiene", și ca Zola, care cerea scriitorului „la peinture de qui est" și „le sens du réel", C. Mille vrea să legifereze observația socială și psihologică : „...literatura trebuie să fie credincioasă icoană a sentimentelor și năzuințelor, a viților și obiceiurilor veacului în care se produce, oglindind în ea sau patimile omenești, concepțiunile veacului, sau reproducînd fidel trăsăturile generale ale societății în care autorul pune subiectul său" [5].

Deși C. Mille absolutiza principiul observației, ignorînd rolul invenției, al fanteziei creatoare și minimalizînd în felul acesta literatura fantastică de tip romantic, opinia sa era în spiritul romanului modern (în sensul secolului al XIX-lea), care avea să se ivească la noi în aceeași epocă prin Slavici și Duiliu Zamfirescu. Mai semnificativă și mai importantă pentru valoarea ei mereu actuală ni se pare teoria lui C. Mille despre personajul romanului , văzut în complexitatea lui caracterologică și opus cu fermitate schemelor clasice și romantice : „...eroul meu, după concepțiunea mea literară, va trebui să fie și vil, și măreț, și sceptic, și entuziast, întocmai cum este omul cu înălțările și căderile sale. Nu voi face dintr-însul un om eminamente bun sau rău, dar un om care are și una și alta ; nu voi face dar nici un erou perfect antipatic, nici unul perfect simpatic. Va reieși din toate acestea un tip ? Nu. Omul meu neavînd nimic extraordinar, va ieși din el numai un *om*, cu trăsăturile șterse și inegale ale omului de toate zilele, cu patimile și sentimentele sale" [6].

Un alt merit al lui C. Mille este de a fi dat în cronicile sale din ziarul „Lupta" o primă sinteză asupra romanului românesc alcătuită cu un admirabil discernămînt critic. El respinge formula declamatorie și sentimentală a lui Bolintineanu și Grandea ca să aprecieze darul de observație al lui N. Filimon din *Ciocoii vechi și noi* și al lui N. Xenopol din *Brazi și putregai*, acesta din urmă părîndu-i-se „singurul *roman* adevărat, în sensul modern al cuvîntului" [7]. Prin frecventele sale referiri la romanele *La Terre*, *L'Assomoir* și la teoriile lui Zola, C. Mille rămîne cel mai autentic reprezentant teoretic al naturalismului în literatura noastră din secolul al XIX-lea. Formulările lui sînt exprese și concludente : „Romanul modern de astăzi îmbrățișînd sfera întreagă a vieții omenești se apropie mai mult de știința psihologică și sociologică" [8].

Susținător al romanului ca specie dominantă a literaturii moderne a fost și C. Dobrogeanu-Gherea, admirator al marilor realiști europeni, din opera cărora propune cît mai multe traduceri. Spre deosebire de C. Mille, parcă prea fidel ideilor pe care le comunicau manifestele literare ale lui E. Zola, criticul „Contemporanului" se arată mai circumspect și mai rezervat față de exagerările naturaliste în descrierea aspectelor scabroase și față de metoda fotografică de care abuzau romancierii „experimentali". Hrănit cu lecturi copioase din Balzac, Stendhal, frații Goncourt, Daudet, Maupas-

[5] Const. Mille, *Săptămîna literară*, XV, Pro domo mea, în „Lupta", 1887, nr. 250, 11—12 mai, p. 2—3.

[6] Idem, *ibid.*

[7] Const. Mille, *Brazi și putregai de N. D. Xenopol*, în „Lupta", 1888, nr. 321, 10—11 august, p. 2—3.

[8] Idem, *Săptămîna literară*, XXXVII, nr. 434, 30 decembrie, p. 1—2.

sant, Zola, Dickens, George Eliot, Thackeray, Tolstoi, Turgheniev, Dostoievski, pătruns de ideile determinismului şi scientismului, ca şi C. Mille, şi avînd o viziune materialistă asupra contemporaneităţii sociale şi literare pe care o analizase în atîtea din articolele sale, Gherea considera în 1896 cu îndreptăţire că „romanul bate la uşa literaturii române", dar în acelaşi timp cu prea mare severitate (ignorînd *Ciocoii vechi şi noi*, *Viaţa la ţară* şi *Mara*) că „pentru roman n-avem un singur model valabil în literatura noastră trecută" [9].

Romanul naturalist, apărat cu atîta fervoare de C. Mille şi, în genere, de scriitorii formaţi în cercul „Contemporanului", este respins de „Junimea", unde se cultivă un realism clasic, ce se revendica de la modele anterioare secolului al XIX-lea şi numai în anumite cazuri de la romancierii englezi şi ruşi. Pornind de la ideea eternului uman, care s-ar păstra nealterat în clasele de jos, în sufletul nemodificat de civilizaţie şi convenţii, Titu Maiorescu elaborează o teorie a romanului popular, a cărei importanţă stă fără îndoială în faptul că atrage atenţia asupra „vieţii specific naţionale" şi a omului din popor ca erou de roman : „Dar ceea ce voim să zicem este că, precum tragedia prin chiar natura ei a fost silită să-şi ia mai ales regii şi eroii drept persoane principale, tot aşa romanul este şi va fi din ce în ce mai mult silit să-şi caute elementul său propriu în tipurile mărginite ale unei anume clase sociale dintr-un anume popor, de regulă ale claselor de jos. Căci mai ales tipul poporan este nemeşteşugit şi se impune cu realitatea unui product al naturii primitive. Figurile romantice din societatea înaltă sînt întrucîtva rezultate ale convenţiunii ; simţirile lor sînt în mare parte meşteşugite prin *modă* şi trecătoare ca şi moda. Conflictele de salon ale domnilor şi doamnelor lui Octav Feuillet vor fi tot aşa de sarbede şi fără interes peste o sută de ani precum sînt astăzi Pamela şi Clarisa lui Richardson de acum o sută de ani, pe cînd Sancho-Pansa şi Vicarul de Wakefield trăiesc din viaţa veşnică.

Însăşi firea omenirii şi nu moda convenţională este obiectul artei novelistice ; de aceea tipul poporan este materialul ei, şi nu figura din salon" [10].

Teoria lui Maiorescu, valoroasă prin accentuarea ideii de etern-uman şi prin indicarea unei zone tematice atît de însemnate ca viaţa claselor populare, se dovedeşte însă limitativă, întrucît, aşa cum s-a observat, raza de cuprindere a romanului e cu mult mai largă, şi aceeaşi teorie ni se pare într-un fel eronată, mai întîi pentru că criticul absolutizează pasivitatea eroului de roman faţă de acela al tragediei, şi apoi pentru că trage un semn de egalitate prea tranşant între „figurile de salon", deopotrivă demne de atenţia romancierului, după părerea noastră, şi eroii artificiali din cărţile într-adevăr efemere ale lui Octav Feuillet.

Mai tîrziu, în corespondenţa cu Duiliu Zamfirescu, opiniile criticului se vor clarifica. El va aprecia romanele diplomatului de la Roma şi va fi de acord cu el că „scopul scriitorului este de a-ţi da iluzia intensivă despre realitatea vieţii", dar se va declara categoric împotriva naturalismului

---

[9] C. Dobrogeanu-Gherea, *D. Panu asupra criticei şi literaturii*, în *Studii critice*, vol. I, Bucureşti, E.S.P.L.A., 1956.

[10] Titu Maiorescu, *Literatura română şi străinătatea*, 1882, în *Critice*, vol. III, ed. Minerva, 1915.

sceptic și pesimist, preferîndu-l pe duiosul Dickens și în genere romanele cu hapy-end : „Sunt și eu cu desăvîrșire de părerea d-tale contra lui Flaubert — Zola. Nu au inima *caldă*. Cetesc, recitesc acum pe Dickens. Iată un scriitor cald... Ce măiestrie în producerea simpatiei pentru mizeria claselor de jos ! Ce rază de soare peste toate scrierile ! Pe cînd Flaubert — Zola — Maupassant scriu sub cerul cenușiu al scepticilor blazați, și scrierile lor îți devin apăsătoare ca a treia săptămînă de ploaie" [11].

Titu Maiorescu rămîne la o concepție clasică asupra artei, pledînd pentru un realism foarte stilizat și chiar idealizat, care în fața unor cuvinte vulgare rostite în chip firesc de Tănase Scatiu protestează nemulțumit : „realism brutal", „c'est du réalism dégoûtant". Criticul care-și făcuse educația estetică în Germania, țară unde se cultiva cu deosebire romanul pedagogic de tip englez, nu receptase nici pe marii francezi, nici pe marii ruși.

Distincția dintre roman și genul dramatic o face și M. Eminescu într-una din cronicile sale teatrale, semnalînd trăsăturile specifice dominante ale celor două genuri : desfășurarea acțiunii obiective în roman, dezvoltarea caracterului oarecum predestinat în dramă : „Teoreticește s-ar putea statornici antiteza între roman și dramă astfel : romanul e gen de scriere povestitor, el zugrăvește ceea ce se-ntîmplă, eroii lui sufer fără de vină lovirile unei sorți, adesea străine de caracterul lor. În opul dramatic nu există întîmplare. Drama arată ce se *lucrează* de cutare ori cutare caracter conform predispoziției sale naturale. De aceea, el implică în sine *vina tragică*" [12]. Atunci cînd e să scrie însuși un roman, părerea lui Eminescu despre acest gen e părerea unui poet care-și impune, cum e și firesc, subiectivitatea : „[Romanul] e metafora vieții — spune în primele rînduri din *Geniul pustiu*. — Priviți reversul aurit a unei monede calpe, ascultați cîntecul absurd a unei zile, care n-a avut pretențiunea de a face mai mult zgomot în lume decît celelalte în genere, extrageți din aste poezia ce poate exista în ele și iată romanul".

Opinii accidentale despre roman aruncă și I. Slavici într-o scrisoare către I. Negruzzi [13], părînd să teoretizeze, ca unul ce avea cultură germană, *Bildungsromanul*, romanul de formație : „În roman însă șirul acțiunilor nu este determinat. Este o istorisire, care poate începe cu nașterea și sfîrși cu moartea eroului. Pretind dar altceva de la roman : ca el să arate desfășurarea caracterului, să ne spună nu numai cum sunt, ci totodată și cum, în urma căror înrîuriri, au ajuns caracterele a fi precum sunt. Această desfășurare premeditată o numesc eu formare, deosebind-o de simpla zugrăvire. Eu cer de la roman ca el să zugrăvească, ce el a format".

Cu titlu de amuzament, îl putem cita și pe Caragiale, care în parodia *Literatura și artele române în a doua jumătate a secolului al XIX-lea. „Încercare critică"*, ironiza nu numai stilul grandilocvent al criticii scientiste, dar deopotrivă scientismul, constatînd în subtext absența unor capodopere ale genului în literatura română : „Romanul? Dar romanul e viața, nu a unui individ, ci a unei societăți întregi, cu tot cortegiul ei de necazuri,

---

[11] *Duiliu Zamfirescu și Titu Maiorescu în scrisori*, cu un cuvînt de introducere și însemnări de Emanoil Bucuța, București, Casa Școalelor, p. 363.

[12] M. Eminescu, *Scrieri politice și literare*, București, 1905, p. 350.

[13] I. E. Torouțiu, *Studii și documente literare*, vol. II, p. 241.

de porniri, de devotamente, de meschinării, de dragoste, ură, răutate, bunătate, invidie, admirație, de josnic, de sublim, de brutal, de eteric, de egoist, de altruist, în fine, toate variațiile de care sufletul omului, în virtuozitatea lui cunoscută, este capabil.

Il avem romanul, și îl avem cu succes, ne putem mîndri că posedăm astăzi în limba noastră această epopee modernă oglinda fidelă a societății" [14].

Realismul clasic acreditat de Titu Maiorescu găsește partizani în A. D. Xenopol [15], care detestă naturalismul pentru că „lovește bunul-gust și sparie rușinea", în Al. Gr. Suțu [16], care pledează pentru idealizare și frumosul absolut și chiar într-un adversar al „Junimii", Anghel Demetriescu [17], care subapreciază principial speciile genului epic față de ale genului liric, fiind de-a dreptul opac la descoperirile artei romanești. Contribuțiile junimiștilor conțin și idei judicioase, ca, de pildă, în legătură cu analiza psihologică (Al. Gr. Suțu), dar ei păcătuiesc prin exclusivism și printr-o rea și unilaterală înțelegere a naturalismului.

Cele mai semnificative opinii despre roman le-a exprimat în cercul „Convorbirilor literare", la sfîrșitul secolului al XIX-lea, Duiliu Zamfirescu, de numele căruia se leagă un moment de seamă din dezvoltarea genului în literatura noastră. Încă din tinerețe este și el un antinaturalist convins, contra „veterinarilor-psihologi ca Zola", dar nu se cantonează într-o epocă anacronică, precum însuși Titu Maiorescu. Autorul *Vieții la țară* cunoaște bine romanul european modern și e un mare admirator al romanului rusesc, respectiv al lui Tolstoi, căruia îi și consacră un studiu [18], din păcate, neterminat. Acolo încearcă Duiliu Zamfirescu să schițeze o teorie a frumosului pe baza a trei elemente constitutive: „1) natura și imitațiunea ei în tot ce are armonic 2) personalitatea artistului 3) ridicarea fanteziei la potența idealurilor". După cum se vede, eclectică, teoria accentuează asupra unor factori esențiali în procesul de creație al romanului, precum observarea naturii și temperamentul artistic. În același timp însă, autorul se pronunță contra condiționării sociale a scriitorului, afirmînd în mod eronat că societatea ar înăbuși personalitatea creatoare și pledează în schimb pentru o clasicitate cam vetustă și artificială.

Într-un alt articol despre Tolstoi, Duiliu Zamfirescu va pune accentul pe adîncimea realismului tolstoian, pe vastitatea compoziției, rămînînd mereu extaziat în fața celui mai mare maestru pe care și l-a recunoscut: „Fiecare om are un temperament, și deci, prin firea lucrurilor, fiecare om e legat de lume și reacționează numai pe latura temperamentului său. Tolstoi pare a avea toate temperamentele, pe cele puternice, coleric și melancolic, cari duc la pesimism, și pe cele slabe, sanguin și flegmatic, care sunt optimiste. Gama întreagă a sentimentelor intelectuale stă la îndemîna sa, logice, etice și religioase, și printr-însele se ridică pînă la

---

[14] I. L. Caragiale, *Opere*, vol. 4, ediție critică de Al. Rosetti, Șerban Cioculescu, Liviu Călin.

[15] A. D. Xenopol, *Idealism și realism*, în „Convorbiri literare", 1883, p. 75.

[16] Al. Gr. Suțu, *Studiu asupra romanului realist din zilele noastre*, ibid., 1884, p. 231.

[17] Anghel Demetriescu, *Poezia și proza, raporturile dintre ele*, în *Opere*, ediție îngrijită de Ovidiu Papadima, Ed. Fundațiilor 1937.

[18] Duiliu Zamfirescu, *Leon Tolstoi*, în „Convorbiri literare", 1892, p. 273.

sentimentele estetice cele mai superioare. « Război și pace » este cea mai întinsă icoană a omenirii, palpitînd de viață, și totodată cea mai perfectă operă de artă. Dar, alături de această lucrare capitală, « Anna Karenina », « Moartea lui Ivan Ilici » și toate celelalte romane și nuvele alcătuiesc cea mai minunată oglindă a lumii, în care femei ca mama autorului, prințesa Volkonski, sau ca Natașa, sau ca biata Katia, bărbați de pe toate treptele sociale, de la împărat pînă la proletar, sînt aduși în perspectiva iluzionară a tabloului și prezentați nouă ca ființe vii și adevărate" [19].

Lectura asiduă și studiul atent al romanelor lui Tolstoi l-au ajutat pe Duiliu Zamfirescu să renunțe la multe prejudecăți, uneori fără să știe și fără să vrea ; i-a revelat ce înseamnă marele roman realist, stimulîndu-i astfel cugetarea estetică deosebit de interesantă în corespondența cu Titu Maiorescu.

Pentru autorul *Vieții la țară*, romanul este „arta de a ști să spui lucruri posibile" [20], căci „peste tot unde e viață, unde sunt mișcări sufletești, romanul e gata " [21]. Ca și Maiorescu, care afirmase că „subiectul romanului este viața specific națională", Duiliu Zamfirescu demonstrează specificul societății și psihologiei românești, determinate de o evoluție istorică particulară, demnă întru totul de atenția romancierului modern. Dar spre deosebire de criticul „Convorbirilor literare", care indica drept sursă principală de inspirație, dacă nu exclusivă, a romanului, clasele de jos, scriitorul de la Roma își manifestă interesul pentru societate în întregul ei și cu precădere pentru urban — direcție în care anticipează teoriile lui E. Lovinescu : „Cîte drame, cîte nevoi, cîte lacrămi, cîtă ironie nu se ascunde în lumea noastră bucureșteană cu limba ei pestriță — îi scria lui T. Maiorescu —. Nu numai că se cuvine, dar *trebuie* să ne interesăm de ea" [22]. Deși era antinaturalist și nu-l gusta pe Flaubert, Duiliu Zamfirescu intuiește obiectivarea ca lege a epicii moderne : „Dar eu foarte adesea mă păzesc de natura mea în estetică. Eu nu trebuie să intru acolo decît numai în proporția în care intră căldura în dinamică, să fiu adică tot, dar să *nu par* nimic" [23]. În aceeași ordine de idei, el condamna comentariul inutil, psihologismul fastidios din romanele lui Bourget, fiind pentru autenticitatea psihologică, pentru un raport firesc și echilibrat între „creație" și „analiză", ar fi zis Ibrăileanu. Duiliu Zamfirescu este, poate, primul scriitor român care descoperă semnificația documentului autentic (el, clasicul armonic și neînțelegătorul cititor al lui Stendhal și Flaubert pe care-i minimaliza !) : „Ordinul de zi dat de generalul Cernat în preziua lui 30 august — îi explica lui Titu Maiorescu, anticipînd una din principalele direcții ale romanului românesc interbelic — nu e pus de mine ca detaliu ostășesc, ci ca documentul cel mai sugestiv, artistic-sugestiv din toată campania. El e scris prost, redactat în pripă ; dar proza lui copilărească dă detaliile cele mai emoționante ale organizării atacului" [24]. Cu toată neîncrederea uneori șocantă în sufletul rural „lipsit de complicații", nu mai puțin im-

---

[19] Duiliu Zamfirescu, *Leon Tolstoi*, în „Convorbiri literare", 1908, p. 113—115.

[20] *Duiliu Zamfirescu și Titu Maiorescu în scrisori*, cit., p. 85.

[21] Scrisoare către I. C. Negruzzi, 10 februarie 1890, în I. E. Torouțiu, *op. cit.*, vol. I, p. 85.

[22] V. volumul nostru *Pagini de istorie literară*, București, E.P.L., 1966, p. 85.

[23] *Duiliu Zamfirescu și Titu Maiorescu în scrisori*, cit., p. 147.

[24] *Ibidem*, p. 222.

portante sînt ideile autorului *Vieții la țară* despre psihologia țăranului de atunci, concentrată pe două coordonate : iubirea și dragostea de pămînt, și despre colectivitate, idei ce vor fi traduse parțial în *Tănase Scatiu*, dar care vor rodi pe deplin mai tîrziu în *Ion* și *Răscoala* lui Liviu Rebreanu.

Duiliu Zamfirescu a vorbit la noi stăruitor despre romanul realist, obiectiv, „de creație", înaintea lui G. Ibrăileanu, și despre romanul urban, înaintea lui E. Lovinescu ; a vorbit despre mișcarea maselor în roman, prevestindu-l pe Rebreanu, și despre documentul autentic, anunțîndu-l pe Camil Petrescu. De aceea, el rămîne poate cel mai de seamă reprezentant al teoriei romanului românesc din secolul al XIX-lea.

Între pozițiile extremiste ale lui C. Mille, prea credincioase naturalismului zolist, și ale unor junimiști care împingeau realismul clasic în idilism se situează foarte tînărul pe atunci N. Iorga, iar mai tîrziu Iuliu Dragomirescu într-un foarte serios studiu despre *Romanul românesc* [25]. În foiletoanele din ziarul „Lupta" (1890), N. Iorga reia observația devenită tradițională a supremației și marii comprehensiuni a romanului în literatura modernă, repetînd, bineînțeles, întrebarea : „De ce nu avem roman ?" Explicația tînărului cărturar indică, sub influența criticii socialiste, condițiile materiale precare ale artistului, care n-au făcut posibilă *profesia* de romancier.

Deși gustă aproape toate formele romanești contemporane, N. Iorga se pronunță împotriva pretenției de oglindire *totală* și a imposibilității, a obiectivării absolute teoretizate de Flaubert. Propozițiile lui N. Iorga ni se par convingătoare în măsura în care arta nu poate concura cu natura și în care scriitorul nu e un simplu receptacol pasiv de senzații și un seismograf mecanic : „Impersonalitatea absolută e imposibil de atins, ca și reproducerea adecvată a naturii. Artistul nu se poate izola de operă, el este sîngele ei viu, și arta fără dînsul nu mai e artă, ci o fotografie literară, un cadavru" [26]. Combătînd procedeele fotografice, N. Iorga definește tehnica romanului prin alegere, simplificare, reducere la esențial, în spiritul marelui realism, despre care vorbise și Engels : „Și cînd e vorba de *alegere*, cînd alegerea aceasta se impune, nu e mai logic să alegi acele împrejurări care luminează mai mult o personalitate, care o dau mai întreagă, care *conțin mai multă psihologie în ele?* Acela este mai artist care alege *mai caracteristic*, care subînțelege mai mult, care ascunde mai multă viață în dosul unei fraze, care condensează mai mult într-însa" [27]. Pe aceleași principii este formulată logica interioară a caracterului : „O figură trebuie să fie *logică cu sine*, altfel figura aceea, acel tip literar, fiind neconsecvent, n-are viață, n-are realitate. În artă, logica față cu sine a tipurilor înlocuiește logica față cu natura, perfecția reproducerii. Tipul să fie o dezvoltare, o armonie, fiecare cuvînt pe care-l vei pune să fie în tonul său, să derive numaidecît din tipul, precum l-ai fixat la început — iată ceea ce trebuie să faci tu artist în operă", iar „discordanța tipului cu sine e cea mai mare crimă de lesliteratură posibilă" [28].

---

[25] Cf. *Literatură și artă română*, 1902, p. 432, 650.

[26] N. Iorga, *Impersonalii*, în „Lupta", 1890, nr. 1 157, 1 162, 1 168.

[27] Idem, *Tehnica de roman*, în „Lupta", nr. 1 268.

[28] Idem, *Realul în artă*, în „Lupta", nr. 1 262.

Circumspect față de pozițiile exagerate, respingînd parțial naturalismul pentru caracterul „decadent", asupra căruia se știe cîtă monedă va bate criticul toată viața, dar promovînd romanul de observație, ca *Brazi și putregai* de N. Xenopol și ca *Mara* de I. Slavici (este primul care afirmă valoarea acestuia), N. Iorga se înscrie ca un remarcabil teoretician al romanului realist în buna lui tradiție balzaciană.

La începutul secolului al XX-lea căutările par și mai febrile, criticii manifestîndu-și tot mai insistent nemulțumirea față de absența romanului social obiectiv. O astfel de atitudine de o nedezmințită consecvență îl caracterizează pe E. Lovinescu, care va pleda contra lirismului și subiectivismului semănătorist, pentru o literatură obiectivă și pentru romanul urban. Fraza care încheie articolul *Cinquantenarul romanului românesc* a avut parcă rezonanțe profetice : „Viitorul romanului nostru social nu va putea ieși decît din brazda *Ciocoilor* lui N. Filimon".

Opinii cu totul inedite exprimă Ovid Densusianu în 1910, cînd, analizînd *La porte étroite* de André Gide, constată primele semne de transformare ale romanului francez. Criticul „Vieții noi" sesizează caracterul insolit a ceea ce se va numi romanul heterodox, deocamdată în embrion, abandonarea convenției anecdotice, înlocuirea descrierilor aglomerate cu linia sobră și sugestia, ca rezultat al influenței simboliste. E consemnată însăși pulsația sufletului modern : „Ceva din fiecare din noi trăiește în personajele lui André Gide, complexitatea sufletească de azi, acel tumult de simțiri, de pasiuni care te fac să șovăiești ori să te avînți spre hotărîri îndrăznețe și care îți dau impresiunea că trăiești o viață de nenumărați *alter ego*" [29].

Părerea lui Ovid Densusianu aparținea însă unui teoretician al poeziei, nu al romanului. Mai tîrziu, în 1921, el își va declara scepticismul, neîncrederea în viitorul genului în literatura română. Făcînd abstracție nu numai de Filimon, Duiliu Zamfirescu, Slavici, Agîrbiceanu, dar de prima noastră capodoperă romanescă, *Ion* al lui Rebrenu, care tocmai apăruse, Ov. Densusianu își lua rolul de proroc, ale cărui prevestiri, din fericire, nu s-au adeverit :

„Și pentru literatura noastră urmarea va fi că, dacă nu s-au scris pînă acum romane care *să rămîie*, ne putem oare aștepta ca ele să vie de acum înainte, măcar cu o cît de puțin apropiată bogăție de ceea ce au dat scriitorii francezi, englezi ori italieni ? Ni se pare că aici literatura română va rămînea cu un mare gol" [30].

Mult mai în spiritul evoluției noastre literare s-au dovedit intuițiile lui Lovinescu și Ibrăileanu. Imediat după război, explicînd și el „de ce n-am avut roman *de longue haleine*, criticul „Vieții românești" prevedea înflorirea în noile condiții istorice a „romanului social *touffu*, plin de probleme și documente omenești". El nădăjduia convins în „apariția unui Balzac, care probabil va apărea dacă va fi cerut" [31]. Dezvoltarea romanului dintre cele două războaie a confirmat pe deplin ipotezele celor doi critici : Ibrăileanu și Lovinescu.

---

[29] Ovid Densusianu, *Semne de transformare a romanului*, în „Viața nouă", 1910—1911, p. 241.

[30] Ovid Densusianu, *Viitorul romanului*, în „Viața nouă", 1921, nr. 6—7, p. 125.

[31] G. Ibrăileanu, *Înainte și după război*, în volumul *Cultură și literatură*.

Ajunși la capătul acestui excurs istoric, în care am încercat să desenăm o hartă a ideilor cît de cît interesante ce s-au exprimat la noi despre roman, de-a lungul a trei sferturi de secol, se impun acum cîteva sublinieri. Ținînd seama de relativa diversitate a opiniilor, putem conchide că aproape toate eforturile teoretice au condus la fundamentarea romanului nostru de observație socială, a romanului balzacian, pe care-l va realiza după război un Liviu Rebreanu și un G. Călinescu. Cel puțin sub formă de enunț, au fost puse problemele esențiale de la specificul genului în epoca modernă la zonele lui de investigație, de la personaj la compoziție, de la tipologie la stil, de la obiectivitate la totalitate. Sincronismul nostru cu romanul european în a doua jumătate a secolului al XIX-lea a fost mai ales de natură teoretică, și momentul de cînd ne găsim la curent cu discuțiile este aproximativ acela al naturalismului. Pe tărîmul creației propriu-zise, decalajul se va menține încă vreo cîteva decenii.

Punctele de vedere românești sînt adesea reflexul unor idei cunoscute, mai ales în critica franceză, însă originalitatea lor vine din aplicare, din aprecierea raportului dintre influență și condițiile istorice locale, dintre tradiție și inovație. Cu o literatură ce s-a dezvoltat mai tîrziu, din motivele știute, noi a trebuit să avem spirit de selecție, să nu rămînem anchilozați în formule depășite, dar nici să mimăm automat ultimul strigăt. Teoretic vorbind, noi am păstrat în genere acest echilibru, descoperind valorile autentice ale veacului și asimilîndu-ne creator experiența. E adevărat că fazele noastre de evoluție au fost mult mai rapide (ca și în alte domenii), însă ele n-au ignorat stadiul de creștere al literaturii și nici realitățile istorice. Așa se face că în pragul secolului al XX-lea, cînd în Occident romanul realist părea să-și fi epuizat resursele, intrînd, cum observă Albérès într-o fază de alexandrinism și convenționalism sufocant, în literatura română genul se pregătea pentru marile lui înfloriri. Dacă discuțiile din perioada interbelică vor fi mai numeroase și mai diverse, mai profunde și mai specializate, revelînd secretele analizei psihologice și ale romanului heterodox, cele dinainte de război aparțin unei epoci eroice de pionierat, de pasiune deseori diletantică, stînd într-o anumită măsură sub semnul accidentalului. Ele au însă meritul deosebit de a fi cultivat un ferment creator, de a fi instaurat o tradiție și de a fi deschis din ce în ce mai larg un drum la capătul căruia literatura română a cucerit romanul de observație socială, obiectiv, pentru care mai toți preopinenții au militat cu o admirabilă fervoare.

SWIFT ŞI ISTORIA RIMEI ENGLEZE

VIRGIL NEMOIANU

Tricentenarul naşterii lui Jonathan Swift va fi marcat, desigur, de noi progrese în cunoaşterea celui care prin personalitatea sa combativă şi intransigentă, prin spiritul său mordace şi pătrunzător, prin stilul său limpede şi nuanţat, prin idealurile sale de o nobilă raţionalitate, a fost figura centrală a epocii „augustane", a „epocii reginei Anne". Alături de prietenul său Alexander Pope, alături de oponentul său politic Joseph Addison, Swift este cel care dă profil unei epoci de mare expansiune şi chiar prosperitate, unei epoci de efervescenţă culturală şi de frămîntare politică, în care compromisul social de la 1688, precar încă, îşi caută formulele de etică şi religie, de ideologie şi moravuri, care să-l stabilizeze definitiv. Această stabilizare, care va fi izbutită, va coincide în linii mari cu lunga guvernare „liberală" a lui Robert Walpole şi va determina vreme de 2 secole cursul istoriei Angliei. Atunci cînd Swift se ridică împotriva implicaţiilor unui compromis crucial, el aruncă anatema asupra întregii istorii ulterioare a Angliei. Istoria Angliei aruncă anatema asupra sa : vreme de două secole decanul catedralei dublineze St. Patrick este mizantropul dement, fiara periculoasă care trebuie ţinută în cuşcă spre divertismentul copiilor şi oroarea adulţilor. Nu întîmplător studiile swiftiene anterioare secolului al XX-lea sînt aproape cu desăvîrşire neglijabile.

Două sînt teoriile care au reuşit să restructureze decisiv domeniul swiftologiei. Cea dintîi este teoria măştilor [1] care transformă satira lui Swift într-o satiră „situaţională". Conform acestei teorii, Swift, care şi-a publicat aproape toate scrierile anonim sau sub pseudonim, inventează aproape totdeauna o mască, o „per-sona", şi îi atribuie acesteia un anumit stil, un anumit sistem de gîndire, anumite idei. Satira poate

[1] R. Quintana, *The Mind and Art of Jonathan Swift*, New York, 1936 ; idem, *Swift : An Introduction*, London, 1955. Aceste două lucrări sînt fundamentale. În acelaşi sens, cf. (apud *Swift. A Collection of Critical Essays*, ed. by E. Tuveson, Englewood Cliffs, 1964), J. F. Ross, *The Final Comedy of Lemuel Gulliver* etc. Cf. şi W.B. Ewald, *The Masks of Swift*, Oxford, 1954, care nu ne-a fost accesibilă, sau articolul lui E. Stone în „Modern Language Quarterly", X, 1949, p. 367–376.

funcţiona deci în direcţie dublă; ea are un obiect explicit, dar al doilea obiect poate fi prea bine subiectul vorbitor însuşi. Aşa în *A Discourse Concerning the Mechanical Operation of the Spirit*, unde ironia se îndreaptă aproape în egală măsură asupra doctrinelor spiritualiste ale entuziasmului, pasiunii, inspiraţiei cît şi asupra intelectualului „modern", „iluminat", mecanicist, care va reduce grotesc aceste procese la reacţii trupeşti dirijabile. Descifrarea poziţiei lui Swift devine incomparabil mai dificilă, incomparabil mai pasionantă, iar concepţia lui este sustrasă cu totul schemelor simplificatoare, devenind un monument de agerime şi ambiguitate.

Această teorie a dus la rezultate destul de spectaculoase, dintre care merită să amintim depistarea a nu mai puţin de şapte personaje — autori în *Tale of A Tub*, fiecare cu un contur distinct, şi mai ales noua interpretare (larg acceptată de critica modernă) a ultimei călătorii a lui Gulliver. Concluziile trase din vizita în ţara Houyhnhnmilor, cu mizantropia lor dezlănţuită, provin din optica deformată a căpitanului Lemuel Gulliver şi a patrupezilor săi magistri. O interpretare foarte strînsă şi minuţioasă a textului dă la iveală o mulţime de detalii care indică distanţarea între autor şi personajul care vorbeşte la persoana I — distanţare pe care de altfel nu o trecem cu vederea în nici un roman. Swift îşi ironizează personajul.

A doua teorie este cea care vede axa ideologiei swiftiene în opoziţia dialectică ordine-energie [2]. Swift ar fi, cu acea întorsătură tipică iluminismului englez, un devotat al armoniei raţionale, al logicei fireşti a lumii. Iluminismul englez este un neoclasicism: idealul său e horaţian, nemulţumirea sa juvenaliană. Acest iluminism izvorăşte din puternice rădăcini baroce; dacă în cultura europeană postmediteraniană clasicismul nu mai e posibil în forma sa pură, pericleiană sau virgiliană, putem vorbi în schimb de o sumă de clasicisme, aproape fiecare dintre marile epoci de cultură generîndu-şi un clasicism propriu, construit din disciplinarea zarvei energiei sale proprii prin modelele antice adoptate. Am avea un clasicism al evului mediu, unul al Renaşterii, unul al romantismului (Gœthe şi Schiller); am avea, deci, şi un clasicism al barocului. Există cercetări atente care au luminat dialectica baroc-clasic la Corneille şi la Racine [3]; concluziile la care s-a ajuns în aceste cazuri sînt în mare măsură valabile şi pentru Dryden, Pope, Swift. Haosul social şi spiritual moştenit din secolul al XVII-lea este condensat într-o coerenţă formală de rigoare absolută. Tot ce este fluctuant, flasc, luxuriant sau oratoric este strîns în cadre ordonate şi ferme. Dar această masă informă, în fermentaţie, pe care ei o cristalizează nu este chiar aşa de uşor de biruit şi de aici tensiunea şi polarităţile lăuntrice ale operei lor. Swift cel puţin se află într-un continuu război cu propriul său material; el suspectează pretutindeni anarhia : în intenţiile adversarilor săi politici Whig, în exploatarea iraţională a Irlandei de către englezi, în lipsa de gust şi escrocheria literaţilor şi publiciştilor, în pretenţiile lumii mondene, în afecţiunea femeilor pentru el.

---

[2] Martin Price, *To The Palace of Wisdom*, New York, 1964, p. 180—205.

[3] Cf. A. Rousset, A. Hatzfeld şi alţii-

Această a doua teorie este foarte ușor de aplicat la opera lui, mai ales la lucrări ca *Gulliver's Travels*, *Tale of A Tub*, pamfletele contra lui Partridge, *Directions to Servants* (anarhia însăși). Am vrea să schițăm pe scurt felul în care poezia (și mai ales rimele lui Swift) se leagă de problematica centrală a operei sale.

Nu întreaga masă poetică care se atribuie lui Swift este poezie relevantă. Pe de o parte există mari diferențe calitative între pamfletele sau epigramele ocazionale și poemele mai elaborate. Există apoi sensibile deosebiri de gen de la odele formale ale începutului pînă la baladele de stradă scoase anonim pe foi volante la Dublin sau Londra. Ni se pare că actualele sisteme de clasificare nu sînt întru totul satisfăcătoare. Primul dintre ele este cel tematic, folosit de Sir Harold Williams [4]. El separă întîi grupuri de poezii legate de anumite teme : lupta pentru drepturile Irlandei, cele către Stella, apoi grupează majoritatea celorlalte sub titluri destul de vagi și ambigue cum ar fi „Personale", „Diverse" etc., admițînd cel mult două-trei mari diviziuni temporale. Mai acceptabilă ni se pare diviziunea propusă de R. Quintana [5] care e aproape strict cronologică — în șase etape, determinate biografic mai ales. Dată fiind organicitatea acestor etape ale vieții și operei în ansamblu, nu putem spune că ea ar fi nesatisfăcătoare. Totuși, considerăm că masa de producție poetică a lui Swift este suficient de largă pentru a putea recurge la o diviziune după criterii interioare. Am propune deci, ca o primă categorie *Odele* de tinerețe (cronologic delimitate de anul 1694). O a doua categorie ar fi poeziile de descriere realistă, gen amorsat de Swift în primul deceniu al secolului și continuat cu intermitențe pînă spre sfîrșitul vieții. Cele mai reprezentative poezii de acest fel ar fi *A Description of the Morning* (1708), *A Description of A City Shower* (1712), *The Story of Baucis and Philemon* (1706) [6], *Description of An Irish Feast* (1720) și altele. A treia categorie este cea a pamfletului politic versificat. Ea începe după 1710, o dată cu angajarea nemijlocită a lui Swift în guvernarea Bolingbroke-Harley, și continuă practic tot restul vieții, cunoscînd încă un punct culminant după 1720, o dată cu afacerea scrisorilor Drapier contra

---

[4] *The Poems of Jonathan Swift*, ed. Sir Harold Williams, Oxford, 1937, 3 vol., reprezintă admirabila ediție critică pe care mulți o consideră definitivă. Citatele pe care le dăm se referă la această ediție.

[5] *Op. cit.* Nu ne-a fost accesibil H. Johnson, *The Sin of Wit : Jonathan Swift as A Poet*, Syracuse, New York, 1950.

[6] Ne referim la versiunea manuscrisă originală, iar nu la cea publicată puțin mai tîrziu, cu revizuiri sugerate de clasicismul mai conformist al lui Addison. În genere, cea dintîi e considerată ca fiind artistic superioară ; ceea ce ni se pare mult mai relevant este însă vîna de vigoare realistă, de ancorare în concret, pe care comparația celor două versiuni o dezvăluie ca fiind proprie lui Swift. Cîteva exemple vor fi suficiente. *Came to a Village hard by Rixham/Ragged, and not a Groat Betwixt'em* (ms.), față de *Disguis'd in tattered habits went/To a small village down in Kent* (publ.); lexicul grosolan, grotesc, direct din prima e înlocuit cu o generalizare sugestivă și elegantă, iar numele precis de localitate — cu provincia. Mai mult, tot acolo s-au eliminat 3 versuri descriind peregrinarea în ploaie a sfinților. Foarte frapant este că pentru v. 12 al versiunii publicate, care afirmă lapidar că eforturile de a obține caritate au fost zadarnice, avem v. 16—46 ms., relatînd amplu căinările și implorările sfinților deghizați, motivele de refuz fiind expuse în limbaj direct, brutal și pitoresc, mergînd pînă la amenințări, sudălmi și înjurături propriu-zise. Găzduirea (v. 26—32 publicate) este în v. 58—72 ms. procesul de preparare al cinei cu tăierea feliilor groase de slănină, recipientul în care sînt gătite și servite, aspectul și calitatea berii. Limbajul direct (v. 85—86 ms.) este redat în sobră parafrază indirectă (v. 38—42 publ.). Exemplele ar putea fi înmulțite.

introducerii monedei mărunte bătute de Wood. Am cita printre acestea *An Excellent New Song* (1715; împotriva lui Nottingham), *Fable of Midas* (1712; împotriva lui Marlborough), epistolele imitate după Horațiu (1713), *An Excellent New Song on a Seditious Pamflet* (1720), *A serious Poem Upon William Wood* (1724), *Full and True Account of the Solemn Procession to the Gallows* (1724). Schimbările ce apar în interiorul acestei categorii cam după 1725 sînt profund semnificative.

Categoria cea mai importantă și mai valoroasă o constituie grupul de poezii dedicate demascării falselor forme. Printre cele mai tipice să enumerăm *Phillis, or. the Progress of Love* (1719/20), *The Progress of Beauty* (1719/20), *The Progress of Poetry* (1719/20), *The Progress of Marriage* (1722), *The Furniture of A Woman's Mind* (1727), *The Journal of A Modern Lady* (1729), *The Grand Question Debated* (1729), *The Lady's Dressing Room* (1730), *A Beautiful Young Nymph* (1731), *Strephon and Chloe* (1731), *Cassinus and Peter* (1731), *Verses on the Death of Dr. Swift* (1731), *Day of Judgment* (1731) și poate alte cîteva. Cu toate că prima poezie de acest tip *Verses wrote in a Lady's Ivory Table-Book* pare să fi fost scrisă încă înainte de 1700, este evident că poezia de acest fel e legată de deceniul al treilea.

În masa de poezii ocazionale care alcătuiesc ultima categorie am menționa ca un tip aparte poeziile de blîndă ironie rococo adresate la aniversări lui Hester Johnson sau admirabilul poem *Cadenus and Vanessa*. Desigur, cele mai multe dintre ele au minimă semnificație artistică.

Clasificarea de față are, pe lîngă laturile tematică și cronologică, un pronunțat aspect formal — poeziile din fiecare categorie fiind destul de net caracterizate prin anumite trăsături specifice.

Astfel odele din prima categorie poartă puternica influență a stilului pseudo-pindaric al lui Abraham Cowley. Strofele sînt destul de neregulate și așezarea rimelor nu are un caracter sistematic. Prima strofă din *Ode to Sir William Temple* (1692) prezintă următoarea schemă a rimelor : *abcdaeefffghigjj*, iar prima strofă din *Ode to Sir William Sancroft* (1692) — *ababcddecffgghh*. Este drept că ele tind treptat spre „cupletul eroic" — decasilabul iambic rimat; principala verigă o constituie *Ode to King William on His Success in Ireland* (1691 ?), în care avem 12 tetrastihuri alcătuite din decasilabi iambici rimați *abab* oxitonici. Cupletul eroic apare în ultimele două ode, cele din 1693, *To Mr. Congreve* și *Occasioned by Sir William Temple's Late Illeness and Recouvery*. Rimele sînt de tipul celor pe care le-am numit „secundare" [7]. Varietatea e foarte mică, rimele sînt banale și bine cunoscute : *age-stage*, *mind-mankind*, *right-light*, *tower-power*, aceeași rimă se repetă de mai multe ori în interiorul aceluiași poem : *schools-rules*, *grace-face*, *down-town* [8].

Poeziile din a doua categorie păstrează, desigur, cuceririle formale ale lui Swift din prima perioadă, modificările principale ținînd de conținut, dar și de varietatea și energia ritmului. Rimele sînt destul de irelevante, fie secundare, fie strict sonore. În schimb, în jurul lui 1700 se constituie definitiv vehiculul specific poeziei lui Swift : distihul octosilabic iambic oxitonic sau, rareori, paroxitonic) cu rimă extrem de preg-

[7] Cf. V. Nemoianu, *Funcția semantică a rimei. Niveluri de abordare*, în *Anale* (sub tipar).
[8] Toate aceste exemple numai din *To Mr. Congreve*.

nantă și de o mare încărcătură semantică, formă preluată de la Samuel Butler și folosită de acesta în *Hudibras*. Acest complex de trăsături apare consecvent mai ales în a patra categorie de poezie, a „demascării formelor"; dinspre această categorie ea se extinde spre toate celelalte (mai ales spre a treia, a pamfletelor politice versificate, care nu are un profil formal unitar) și le influențează determinîndu-le structura. Această influență pornind dinspre vehiculul folosit, dinspre „recipientul poetic" (ca să numim astfel pe scurt un ansamblu de trăsături formale stabile articulate între ele), se transmite și asupra conținutului. Astfel, în momentul în care Swift, aproximativ după 1724, începe să recurgă consecvent la acest nou „recipient" în poezia de pamflet politic, caracterul acesteia se schimbă; aproape toate poeziile importante de acest fel, după data amintită, și anume *His Grace's Answer to Jonathan* (1724), *Mad Mullinix and Timothy* (1728), *Tim and the Fables* (1728), *Dick's Variety* (1728), *Traulus* (1730), *Epistole to A Lady* (1733), *On Poetry: A Rhapsody* (1733), *The Yahoo's Overthrow* (1734), *The Legion Club* (1736) și altele, devin din pamflete concrete — atacuri împotriva unor persoane investite cu atribute de largă generalitate, ajunse aproape simboluri.

Trăsăturile recipientului poetic tipic swiftian apar net încă din prima poezie din această categorie, *Verses Wrote in a Lady's Ivory Table*. Găsim în ea nu mai puțin de 5 rime ironice dintr-un total de 15 (*Saint-Paint*-vv 7/8; *doom-perfume*. v. 11/12; *Billet Doux- Shoes-* v. 13/14; *Grace- Lace-* v. 15/16; *Fool- Tool-* v. 27/28). Aceasta înseamnă un procent de 33%, extrem de ridicat, dacă ținem seama că în *Hudibras*, cea mai însemnată lucrare prebyroniană bazată pe rimă ironică, acest procent este de sub 10% și chiar dacă adăugăm rimele gramaticale și cele erudite cu implicații ironice tot nu obținem mai mult de circa 20%[9]. Aceeași poezie este cea care lansează clar tema centrală a acestei categorii de poezii, și anume opoziția între aparență (formă exterioară) și realitate interioară. Deocamdată, ce-i drept, tensiunea nu are încă drept rezultat dezgustul, scîrba. Juxtapunerea obiectelor stîrnește zîmbetul, nu mînia.

Dar, în ceea ce am vrea să numim corpul central al poeziei lui Swift unitatea dintre diversele elemente ale recipientului poetic și temă este aproape perfectă, rima ironică antitetică fiind foarte frecventă și jucînd un rol foarte important de contact între stratul semantic și cel formal al poemelor. Astfel, în *Journal of A Modern Lady* se reia motivul din poezia discutată mai sus, acela al opoziției dintre adevăr și aparență, între frivolitate, nimicnicie, neant și fațadă organizată ceremonios a unui ritm social tradițional. Se dezvăluie mecanismul meschin al unor adevăruri ferme. Așa ar fi: v. 65/66 *pistoles-coals* (banul și sursa sa brută, prăfuită); v. 69/70 *tea and cream-theme* (concretul de salon opus abstracției); v. 88/89 *Truth in Man — So cheap a Fan* (adevărul înalt și nobil confruntat cu simbolul frivolității); v. 112/113 *trite-polite* (realitatea și impresia doamnei), la care s-ar putea adăuga cel puțin încă următoarele: v. 156/157 *Death-Breath*; v. 158/159 *presumes-perfumes*; v. 172/173

[9] Într-o mostră de circa 900 versuri (din S. Butler, *Hudibras*, London, Routledge and Sons, ed. H. Morley, 1885) am găsit 37 de rime indiscutabil ironice și încă vreo 50—60 discutabile (din categoriile amintite). Dar, evident, cu cît mostra e mai mare, cu atît frecvența descrește, lucru ce se vede ușor și prin comparație cu poeziile mai lungi ale lui Swift.

guilt-gilt; v. 176/177 *dispute-mute*; v. 184/185 *Particles of Matter-such a clatter*; v. 194/195 din nou *Fan-Man*; v. 210/211 *Nap-Rap*; v. 247/248 *Codill-play so ill*; v. 274/275 *game-shame.*

Cifric, rezultatul nu e prea impresionant fiind puțin sub 9%. În realitate lucrurile nu stau chiar așa, deoarece, așa cum arătasem și în mostra din Samuel Butler folosită ca martor, trebuie să ținem seama de cel puțin două alte categorii.

În primul rînd e vorba de rimele gramaticale, uneori în forme contrase, populare, alteori cu aluzie la pronunțarea colocvială incorectă și incompletă. Fără să vrem să dăm liste cîtușidepuțin exhaustive (frecvența acestui tip de rime e foarte mare) să citățm din *Phillis, or the Progress of Love*: v. 25/26 *Bliss in-missing*, v. 47/48 *Romances tell us-away with fellows*; v. 51/52 *Fortune-teller-befell her*; v. 53/54 *made her see-degree*; v. 67/68 *summ'd up all in-past recalling*; v. 71/72 *thought her-Daughter*; v. 81/82 *strained a Limb-out with him*; v. 85/86 *befell'um-tell'um* sau în *A Beautiful Young Nymph* v. 35/6; *front/upon't*, și altele. Acest tip de rime era (din nou cu explicația lui *Hudibras*) practic nefolosit în poezia cultă; el va rămîne o trăsătură constantă a poeziei ironice și humoristice engleze și americane, cunoscînd și în poezia contemporană o răspîndire destul de largă [10].

În al doilea rînd este vorba de rimele care unesc termeni abstracți, pretențioși, greoi și latinizanți rimînd în virtutea diverselor desinențe. Așa în *Verses on the Death of Dr. Swift*, v. 43/44 *Station-Usurpation*; v. 325/326 *Station-Admiration*; v. 399/400 *resolution-persecution*; în *Strephon and Chloe* v. 61/62 *Flammeum-Epithalamium* sau poate chiar v. 223/224 *Dominion-Opinion.*

În sfîrșit, ceea ce mai poate diminua aparent rolul rimei ironice la Swift este frecvența rimelor ironice convergente, nu contrastante, cum ar fi în *Phillis, or the Progress of Love* v. 77/78 *bemir'd-tir'd* sau v. 79/80 *worse-curse* sau în *The Lady's Dressing Room* v. 35/36 *Paints and slops-scabby chops*; v. 45/46 *beslim'd-ear-wax-grimed.* Exemplele de acest fel sînt numeroase [11].

Aceste categorii pe care le distingem compensează probabil suficient procentajul relativ scăzut al tipului de rime care ne interesează în interiorul corpusului central al poeziei lui Switf. Cu toate acestea, rima principală, caracteristică, rămîne cea care se bazează pe contradicția ironică între realitate și aparență. Aproape totdeauna aceste rime merg în aceeași direcție cu tematica poeziilor respective. Astfel în *The Progress of Marriage*, care descrie procesul de descompunere al unei false căsătorii, din 83 de rime, 5 sînt net ironice, iar 4 dintre acestea (v. 65/66 *Brain-vain*; v. 67/68 *Cares-Airs*; v. 69/70 *Parish Dues-wife in shoes*; v. 81/82

---

[10] Rima perfectă fonetică nu corespunde, dată fiind grafia engleză, cu o repartizare firească în cuvinte. *În Verses on the Death of Dr. Swift* rima din v. 155/156 *News is- Publick uses* este impredictibilă deși fonetic impecabilă [nju :z iz] : [ju :ziz] sau v. 339/340 *Decorum-Before'um*, fonetic [dekɔ : rəm] : [bifɔ : rəm]. Contradicția aceasta produce un efect infailibil hilar.

[11] *The Progress of Poetry* are 23 de rime, 6 ironice — una singură antitetică (v. 77/78 *Pay-Play*), celelalte (v. 11/12,13/14,/15/16, 21/22, 23/24) sînt toate construite pe convergențe care demască inspirația poetică și o reduc la crasă materialitate. De altfel poezia e construită pe contrastul între poetul îmbuibat și neproductiv față de cel pe care mizeria îl silește să cînte, opoziție reliefată ironic prin comparația cu gîsca slabă și cea grasă.

Church to pray-to see the Play) ilustrează tema poeziei. În *The Furniture of a Woman's Mind* esenţa personajului principal descris e inconsecvenţa, capacitatea minimă de a susţine pretenţiile, obiectul ridicol al exerciţiului social, incapacitatea de abstracţiune, fiecare abstracţiune fiind urmată de un concret demascator. Din 32 de rime 7 sînt strict ironice; v. 9/10 *song-wrong* se bazează pe opoziţia pretenţie — tristă realitate; v. 21/22 *expose-Nose* e opoziţia între pretenţia zdrobitoare a exerciţiului critic şi lamentabilul obiect ales; v. 25/26 *skill-quadrille* — la fel; v. 29/30 *dispute-suit* — tratarea filozofică şi obiectul sartorial; v. 39/40 *trick-sick* (tehnica, mecanismul ascuns în spatele unei boli) [12]. *The Lady's Dressing Room*, unul din cele mai brutale atacuri pe care i le-a inspirat vreodată lui Swift dezgustul său faţă de animalitatea frumuseţii găsim, printre altele [13], v. 11/12 *appear'd-besmear'd*; v. 41/42 *Hues-spues*; v. 73/74 *sight-spight* (adică *spite*); v. 137/8 *blasphemes-creams*; v. 143/4 *sprung-dung*.

Rima cea mai importantă este atît de violentă încît împinge scîrba pînă în domeniul pornograficului. Ea apare la sfîrşitul satirei *Cassinus and Peter*: v. 117/118 *wits-shits* [14]. În centrul fiinţei idolatrizate, ridicate deasupra pămîntului, se descoperă ruşinea biologică brută, care e un păcat mai mare decît fornicaţia, minciuna, trădarea, o nenorocire mai mare decît moartea. Este tensiunea maximă între excrement şi conceptul de *wit*, atît de crucial pentru secolele al XVII-lea al XVIII-lea şi care sintetizează minte, înţelepciune, spirit, ironie, tot ceea ce dă valoare tipului uman ideal al epocii [15].

Nu totdeauna se ajunge la o opoziţie atît de extremă. Dar situaţia se repetă identic aproape în *Strephon and Chloe* [16], cu opoziţia între inocenţa inefabilă, idealul eteric faţă de realităţile scabroase post-maritale. (Aici apare de altfel şi imaginea mînuitorului de păpuşi în v. 283/292: *Yonder Puppet-Man... who wisely hides his wood and wire* şi în a cărui cutie *Punch is exactly of a Piece with Lorraine's Duke and Prince of Greece.*) Tot astfel în *The Progress of Beauty*, printre ale cărei 120 de versuri, dezvăluind cum frumuseţea Celiei e pură aparenţă, se descompune la analiză atentă în părţile componente, artificiale, care se amestecă apoi în imagini de groază, hidoase şi groteşti, găsim cel puţin 5 rime foarte izbitoare: v. 70/72 *Sight-Night*; 86/88 *maintain — in her wane*, v. 46/48 *Brush-Blush*, v. 89/91 *Cause-Claws*, 101/103 *Decay-Milky-Way*. Numeroase exemple grăitoare se găsesc şi în *Verses on the Death of Dr. Swift* [17]. Poate rima cea

---

[12] Ar mai fi v. 41/42 şi 45/46. Dat fiind că poezia are în total 32 de rime, procentajul e foarte satisfăcător.

[13] Ar mai intra în discuţie v. 17/18, v. 31/32; vv. 43/44, v. 35/36 v. 45/46; v. 167/168 (un total de minimum 11 din 72 de rime).

[14] O variantă în *The Lady's Dressing Room*, tot v. 117/118 *amorous Fits- shits*. În *The Day of judgment* ceva asemănător: *wit — you're bit* (înţelepciune — nebunie).

[15] În aceeaşi poezie v. 95/96, 107/108 — foarte puţine rime ironice, dar totul e concentrat asupra ultimei rime.

[16] Vezi v. 33/34, 61/62, 67/68, 83/84, 115/116, 133/4, 209/210, 223/224, 235/236, 265/266 271/272, 277/278, 313/314 (dintr-un total de 157 de rime).

[17] cf. v. 9/10, 25/26, 33/34, 43/44, 51/52, 65/66, 101/102, 111/112, 155/156, 159/160, 169/170, 183/184, 191/192, 199/200, 217/218, 223/224, 227/228, 229/230, 239/240, 259/260, 295/296, 311/312, 325/326, 335/336, 357/358, 371/372, 399/400, 467/468; interesant, deşi discutabil, e şi întregul pasaj nr. 380/390. Procentajul e, oricum, de peste 10%.

mai interesantă a lui Swift, cu tensiunea ironică perfect dozată, dar prevestitoare a lui Byron (dar în același tip sugerînd siguranța și eleganța lui Pope), opere în *A Beautiful Young Nymph*, v. 23/24 : *lovely goddess- steel-ribb'd bodice.*

Aceste considerații și exemple sînt, credem, convingătoare pentru rolul aproape definitoriu al rimei în interiorul vehiculului poetic caracteristic swiftian. Totodată ele ar tinde să dovedească concret felul în care și poezia swiftiană converge cu problematica principală a lui Swift : încercarea de a impune simplitatea rațiunii asupra materiei haotice pe care o reprezintă suprafața realului. Rima ironică e demascatoare, ea înlătură falsitățile, contradicțiile, reduce la proporții firești. Poezia lui Swift ne ajută să înțelegem mai bine poziția lui Swift în dialectica baroc-clasicism.

„IORDĂCHIOAIA VISTERNICEASA", BUNICA DINSPRE MAMĂ A CRONICARULUI ION NECULCE

DUMITRU VELCIU

Deşi cronicarul Ion Neculce a intrat de mult şi în mod necontestat în rîndul clasicilor literaturii noastre, viaţa lui, şi mai ales a ascendenţilor lui, cum remarca, pe bună dreptate, un cercetător acum cîţiva ani [1], a fost foarte puţin studiată.

Este suficient să amintim că, în legătură cu persoana tatălui cronicarului, a dăinuit în istoriografia noastră literară o îndelungată confuzie, clarificată abia în anii din urmă [2].

O astfel de confuzie persistă încă şi în prezent cu privire la ascendenţa maternă a lui Neculce. Într-un document autograf al cronicarului, din 10 iulie 1732, publicat pentru prima dată de I. Tanoviceanu în 1890 [3], republicat ulterior în mai multe rînduri [4] şi citat de nenumărate ori de istoricii literari în legătură cu stabilirea anului de naştere a cronicarului, acesta arată, printre altele, că „rămîind mic de părinţi, de tată, am crescut în casa dumisale Iordăchioe visternicesăi cei bătrîne, care mi-au fost mie moaşă...". Iar mai departe: „Şi la vremea mării sale lui Cantemir vodă, am fugit în Ţara Munteniască de răul leşilor şi am şidzut patru ai cu toată casa noastră. Şi acolo au murit moaşe noastră Iordăchioe...".

Identitatea acestei „Iordăchioaie", moaşa, adică bunica lui Neculce, nu a fost nici pînă astăzi pe deplin fixată, cu toate că, aşa cum vom arăta mai jos, persoana ei poate fi pusă în legătură şi cu opera cronicarului. În cele ce urmează, vom prezenta, în prima parte, o schiţă a încercărilor — sinuoase şi contradictorii — de identificare a acesteia şi apoi, pe baza materialului documentar cunoscut pînă în prezent, un portret al ei, cu influenţa ce a putut-o exercita asupra operei viitorului cronicar.

1. Primul care a încercat o identificare a persoanei Iordăchioaiei, soţia vistiernicului Iordache Cantacuzino, bunicul cronicarului, a fost Tanoviceanu, care, într-o notă la documentul pe care-l publica, menţionat mai sus, preciza următoarele: „Această Iordăchioe se numea Catinca şi era fata lui Costea Bucioc vornicul, pus în ţeapă de turci, cela ce pururea

---

[1] C. A. Stoide, [*Recenzie la*:] *Ion Neculce, Letopiseţul Ţării Moldovei*, ediţia Iorgu Iordan, Bucureşti, 1955, în „Luceafărul de ziuă", Braşov, II, 1957, nr. 2, p. 96.

[2] C. A. Stoide, *op. cit.*, p. 97—99.

[3] Ion Tanoviceanu, *Cîteva notiţi biografice asupra cronicarului Ioan Neculce*, în „Arhiva", Iaşi, II, 1890—1891, nr. 6, p. 330—333.

[4] Iulian Marinescu, *Documente relative la Ioan Neculce*, în „Buletinul Comisiei istorice a României", vol. IV, Bucureşti, 1925, p. 67; Mihai Costăchescu, *Satul Prigorenii, cu trupurile sale Avrămenii şi Ritul (Schiţă istorică)*, în „Ioan Neculce, buletinul Muzeului municipal Iaşi", fasc. 5, Iaşi, 1925, p. 51 (publicat parţial); Nicolae Iorga, *Anciens documents de droit roumain*, vol. I, Paris—Bucureşti, 1930, p. 212—214 (româneşte, cu traducere franceză).

sfătuia pe Gaşpar-vodă spre bine (Miron Costin, cronica) şi a Candachiei, fata marelui logofăt Pătraşco Şoldan (1610). Mult sînge românesc curat curgea dar prin vinele patriotului cronicar" [5].

Doi ani mai tîrziu, în 1892, Tanoviceanu, într-un studiu despre „Începutul Cantacuzineştilor în ţerile româneşti" [6], descoperă că Iordache Cantacuzino visternicul, ulterior spătar mare, soţul Iordăchioaiei, fusese căsătorit de două ori şi, a doua oară, luase pe o fată a lui Gavrilaş Mateiaş, logofăt mare sub Vasile Lupu; nu dă însă precizări în legătură cu numele acesteia şi cu descendenţii rezultaţi din cea de-a doua căsătorie.

Identificarea iniţială, făcută de I. Tanoviceanu în 1890, este preluată, în 1901, de N. Iorga, în *Istoria literaturii române în secolul al XVIII-lea*. După ce arată înrudirea, dinspre tată, cu domnitorul Vasile Lupu, Iorga conchide că „Ioan Neculce putea fi socotit ca o rudă de Catinca Bucioc, sora Tudoscăi, întîia doamnă a lui Vasile, şi-l vedem numind pe această jupînească care a fost soţia lui Iordache Cantacuzino, « moaşă a sa ». În notă trimite la documentul publicat de Tanoviceanu, observînd, totodată, că „s-ar putea însă să se fi adaos o altă relaţie de înrudire prin soţia lui Neculce vistiernicul" [7].

Această din urmă idee se baza, la Iorga, pe un pasaj dintr-o genealogie a lui Vasile Lupu, publicată de el în 1901, în care autorul acesteia, un anume Ştefan Ghindă postelnicul, spunea: „Vasilie vodă, încă den boerie au avut doamnă pe Tudosca, fata lui Bucioc vornicul, o altă fată a lui Bucioc au ţănut-o Iordachi Cantacuzino vistierul cel bătrîn, cumnat lui Vasilie şi dă; ce să trag din Buciuceşti dumnealor Cantacuzineşti de pe moaşe" [8].

În volumul *Despre Cantacuzini* din 1902 [9], Iorga vorbeşte din nou despre Catinca Bucioc, soţia lui Iordache Cantacuzino vistiernicul, dar în adnotările pe care le face la unele documente, publicate în 1903, în cel de-al cincilea volum de *Studii şi documente*, cunoaşte că, din căsătoria cu Cantinca Bucioc, Iordache Cantacuzino vistierul avusese un singur fiu [10] şi că o „Alexandra spătăroaia", fata lui Gavrilaş Mateiaş logofătul, era a doua soţie a vistiernicului [11].

De fapt, numele Alexandrei, ca soţie a fostului mare vistier şi spătar Iordache Cantacuzino, era cunoscut încă din 1887, dintr-un document publicat în „Uricariul" lui Theodor Codrescu, prin care primea, ca donaţie, întreaga avere a surorii sale Ileana comisoaia [12]. Un alt document care o numeşte apare, în aceeaşi publicaţie, în 1895 [13].

Adîncind cercetările, Ion Tanoviceanu, într-o comunicare la Academia Română din 1905, dă parţial un document din 27 decembrie 1731, în care se vorbeşte şi de mama cronicarului, atestînd clar că aceasta era „fata Alexandrei, giupăneasa lui Iordache Cantacuzino ce au fost spătar mare [...]. Care această Alexandră a fost fata lui Gavrilaş Matieşescul ce a fost logofăt mare".

„Prin urmare — încheia autocritic Tanoviceanu — Ioan Neculce nu se trăgea din vornicul Coste Bucioc, prin fiica sa Catinca, prima soţie a vistierului Iordache Cantacuzino, cum am crezut în mod greşit altă dată eu şi după mine alţii [în notă: N. Iorga], ci din Gavrilaş

---

[5] I. Tanoviceanu, *op. cit.*, p. 331, notă.

[6] „Arhiva", Iaşi, III, 1892, nr. 1, p. 28.

[7] N. Iorga, *Istoria literaturii române în sec. al XVIII-lea*, vol. I, Bucureşti, 1901, p. 236. Se observă însă, în acest pasaj, după părerea noastră, o anume intenţie a lui Iorga de a da o frază mai echivocă, pentru a nu lăsa impresia că preia, fără rezerve, afirmaţia categorică a lui Tanoviceanu. Deşi trimite la articolul acestuia din „Arhiva", nu-l numeşte totuşi pe autor, cu care întreţinea, în acea vreme, pe alte chestiuni, o ascuţită polemică.

[8] N. Iorga, *Studii şi documente cu privire la istoria românilor*, vol. III, Bucureşti, 1901, p. 31.

[9] V. p. LIII.

[10] N. Iorga, *Studii şi documente*, vol. V, Bucureşti, 1903, p. 220 şi 587.

[11] Idem, *ibid.*, p. 581; v. despre Alexandra şi p. 42, 45, 48, 93.

[12] „Uricariul", Iaşi, vol. IX, 1887, p. 315—316.

[13] „Uricariul", Iaşi, vol. XXV, 1895, p. 70—72.

Matiiaş, marele logofăt al lui Vasile Lupu, prin fiica sa Alexandra, cea de-a doua soţie a lui Iordache Cantacuzino vistierul"[14].

Tanoviceanu stabilea astfel, pentru prima dată, adevărata identitate a bătrînei Iordăchioaie, moaşa cronicarului Neculce.

Clarificarea adusă de Tanoviceanu a fost acceptată şi folosită, ulterior, de un număr mare de cercetători — istorici, documentalişti, genealogişti etc. — în lucrările lor, care au avut atingere, mai mult sau mai puţin direct, cu această chestiune: Octav-George Lecca, în arborele genealogic al familiei Cantacuzino, publicat în 1911[15] (de altfel, copiat trunchiat după I. Tanoviceanu); Sever Zotta, în 1912, într-o notiţă privind înrudirea lui Neculce cu Văcăreştii[16]; acelaşi, în cadrul unei relatări despre înrudirea lui Neculce cu familia Ursachi[17]; Dimitrie Dan, într-un articol în care dezvoltă, printre altele, şi biografia lui Gavrilaş Mateiaş logofătul[18]; I. C. Filitti, în 1919, în prezentarea documentelor familiei Cantacuzino din Ţara Românească[19]; Simion Reli, în 1924, într-o carte în care dă şi o bogată biografie a logofătului Gavrilaş Mateiaş[20].

În aceeaşi perioadă, numele Alexandrei spătăroaia apare şi în diferite publicaţii de documente[21]. Deosebit de edificatoare, întărind susţinerea din 1905 a lui I. Tanoviceanu, au fost documentele publicate în 1925 de Iulian Marinescu[22], precum şi studiul, din acelaşi an, al lui Mihai Costăchescu despre satul Prigoreni[23], unde a fost moşia de reşedinţă a cronicarului.

Notă discordantă, în această perioadă, face numai Sextil Puşcariu, care avansează un element nou, neatestat nicăiri, că Neculce îşi petrecuse copilăria „în casa unei *surori* a bunicii sale [pe care n-o numeşte], cu care fugi, „de răul leşilor", sub domnia lui Const. Cantemir, petrecînd patru ani în Muntenia"[24], afirmaţie pe care, ce-i drept, o retrage în ediţia din 1930.

Este surprinzător cum, după ce apăruse o întreagă literatură în care se consacrase descendenţa cronicarului Neculce, după mamă, din Alexandra, fiica lui Gavrilaş Mateiaş logofătul, N. Iorga, în noua ediţie a *Istoriei literaturii româneşti în secolul al XVIII-lea*, din 1928, a putut reedita, aproape cu aceleaşi cuvinte ca în 1901, legătura de rudenie între Neculce şi „moaşa sa" Catinca Bucioc[25].

Faptul este şi mai surprinzător dacă avem în vedere că, încă din 1903, cum am arătat mai sus, Iorga vorbise de cea de-a doua soţie, Alexandra, a spătarului Iordache Cantacuzino, descifrase şi publicase el însuşi, ceva mai tîrziu, inscripţii din diferite ctitorii cantacuzineşti care o menţionau, ca cea de la biserica din satul Cîrligi, ţinutul Neamţului, pe o cruce („această

---

[14] I. Tanoviceanu, *Contribuţiuni la biografiile unora din cronicarii moldoveni*, extras din „Analele Academiei Române", tom. XXVII, mem. secţ. istorice, nr. 9, Bucureşti, 1905, p. 16—17. În text, greşeală de tipar — 27 decembrie *1831*, dar actul a fost publicat ulterior, cu data corectă, de Iulian Marinescu, *op. cit.*, p. 64.

[15] O.-G. Lecca, *Familiile boiereşti române, seria I-a. Genealogia a 100 de case din Ţara Românească şi Moldova*, Bucureşti, 1911, planşa 21.

[16] „Arhiva genealogică", I, 1912, p. 16; v. şi p. 163.

[17] Ibid., p. 189—190.

[18] Dimitrie Dan, *Un manuscris slavon scris în 20 mai 1650 în satul Bîrnova din Moldova*, în „Arhiva genealogică", II, 1913, p. 37.

[19] I. C. Filitti, *Arhiva Gheorghe Grig. Cantacuzino*, Bucureşti, 1919, p. XXVI şi planşa III.

[20] Simion Reli, *Amintiri dintr-un castel la Nistru*, Bucureşti, 1924, p. 10, 47, 50, 62.

[21] Gh. Ghibănescu, *Ispisoace şi zapise*, vol. III, partea a doua, Iaşi, 1912, p. 10, 38—39, 45—46, 80—82, 122—123, 126—127, 150—151.

[22] Iulian Marinescu, *op. cit.*, p. 34—35, 36—37, 64—66, 67, 75.

[23] M. Costăchescu, *op. cit.*, p. 50—51, 53, 54.

[24] Sextil Puşcariu, *Istoria literaturii române. Epoca veche*, Sibiu, 1920 (pe copertă 1921), p. 133.

[25] N. Iorga, *Istoria literaturii româneşti în secolul al XVIII-lea*, ed. a II-a, vol. II, de la 1688 la 1750, Bucureşti, 1926 (pe copertă 1928), p. 269.

cruce a făcut-o şi a ferecat-o dumnealui Iordachi marele vistier şi jupîneasa sa Alexandra" [26], sau cea de la biserica din Paşcani („...s-au zidit din temelie de fericiţii întru pomenire Iordachi Cantacuzino, marele spătar, şi soţia sa Alexandra..." [27], ori în pomelnicul găsit la Prigoreni („Gavrilaş Matieşu logofătu şi soţulu său Sărca şi fiii loru, [...] Iordachi Cantacozono vist. şi soţulu său Alicsandra şi fiii lor, Neculce vistieru şi soţulu său Catrina şi fiii loru..." [28].

Mai mult, în această a doua ediţie a *Istoriei literaturii româneşti* este citat, chiar pe pagina în discuţie, Iulian Marinescu cu *Documentele* sale despre Neculce, care apăruseră, cu o prefaţă elogioasă de N. Iorga, în „Buletinul Comisiei istorice a României", publicaţie condusă direct şi supravegheată îndeaproape de acelaşi Iorga.

Pe de altă parte, cu greu se poate admite că N. Iorga, în acel timp profesor la Universitatea din Bucureşti şi membru corespondent al Academiei Române, nu luase cunoştinţă de comunicarea din 1905, de la Academie, a lui Tanoviceanu şi de broşura în care aceasta se publicase. În cazul de faţă, presupunem la Iorga, mai mult decît o scăpare din vedere, refuzul de a concede, măcar şi postum, lui Tanoviceanu, mort din 1917, ca o recrudescenţă a polemicei amintite, purtate cu dînsul.

De fapt, Iorga n-a căutat niciodată să elucideze această chestiune pe deplin şi într-o comunicare la Academie, din 1929, din fuga condeiului, ajunge s-o confunde pe „Iordăchioaia visterniceasa bătrîna" cu Catrina Cantacuzino, mama cronicarului, soţia lui Neculce vistiernicul [29].

După apariţia celei de-a doua ediţii a *Istoriei literaturii româneşti* a lui Iorga, diferiţi cercetători, îndeosebi istorici, în lucrările lor fac, incidental, menţiune de existenţa Alexandrei ca cea de-a doua soţie a lui Iordache Cantacuzino [30]. Unii dintre aceştia, cum este cazul lui Teodor Bălan, care, prin numărul documentelor despre Neculce şi familia lui pe care le publică, se situează alături de ceilalţi doi cercetători anteriori — I. Marinescu şi M. Costăchescu — consemnează, în diferite note — pentru a cîta oară în istoriografia noastră! —, identitatea dintre Alexandra „visterniceasa", „spătăroaia" sau „Iordăchioaia", fiica lui Gavrilaş Mateiaş şi soţia lui Iordache Cantacuzino, marele vistier, bunica cronicarului Ion Neculce [31].

Cu toate acestea, în planul istoriei literare prestigiul lui Iorga s-a impus, şi în monumentala *Istorie a literaturii române* a lui G. Călinescu din 1941, legătura de rudenie dintre „Iordăchioaia" şi Ion Neculce este prezentată, evident după Iorga, dar mai categoric chiar decît la acesta, „astfel încît Catinca Bucioc, cumnata lui Vasile Lupu şi soţie a lui Iordachi Cantacuzino (Iordăchioaia cea bătrînă), era « moaşă » a cronicarului" [32]. De reţinut că G. Călinescu citează la bibliografie (p. 891) studiul lui I. Tanoviceanu din 1905.

---

[26] N. Iorga, *Inscripţii din bisericile României*, vol. II (*Studii şi documente cu privire la istoria românilor*, vol. 15/2), Bucureşti, 1908, p. 186. La pag. 165 însă, într-o explicaţie la o altă inscripţie, vorbeşte de „Catrina Bucioc, a doua (!) soţie a lui Iordachi. Ea a trăit mult timp după moartea soţului ei" (!) Drept confirmare se citează Tanoviceanu, articolul din „Arhiva", III.

[27] N. Iorga, *Studii şi documente cu privire la istoria românilor*, vol. XVI, Bucureşti, 1909, p. 357—358.

[28] N. Iorga, *Studii şi documente cu privire la istoria românilor*, vol. XXII, Bucureşti, 1913, p. 61.

[29] N. Iorga, *Originea moldoveană a lui Ienăchiţă Văcărescu*, Ac. Rom., mem. secţ. ist., seria a III-a, tom. X, mem. 4, Bucureşti, 1929, p. 3.

[30] Constantin şi Marcela Karadja, *Documentele moşiilor cantacuzineşti din Bucovina*, în „Buletinul Comisiei istorice a României", vol. X, Bucureşti, 1931, p. 5, 20—21 (schiţă genealogică); Teodor Bălan, *Documente bucovinene*, vol. I, Cernăuţi, 1933, p. 256—258; C. Andreescu şi C. A. Stoide, *Ştefăniţă Lupu, domn al Moldovei*, Bucureşti, 1938, p. 108. V. şi documentele publicate în „Ioan Neculce", fasc. 8, Iaşi, 1930, p. 52, 215 şi în „Teodor Codrescu", III, 1934, p. 86—87.

[31] T. Bălan, *Doc. bucov.*, vol. III, Cernăuţi, 1937, p. 118—119; idem, *ibid.*, vol. IV, Cernăuţi, 1938, p. 71 şi 73.

[32] G. Călinescu, *Istoria literaturii române, de la origini pînă în prezent*, Bucureşti, 1941, p. 28.

Alţi istorici ai literaturii române vechi din această perioadă, ca N. Cartojan [33], Şt. Ciobanu [34] — ne referim la cei mai importanţi — ca şi principalul editor al cronicii dinainte de 1944, Al. Procopovici [35], nu intră în amănunte în legătură cu identitatea Iordăchioaiei, mulţumindu-se să menţioneze numai existenţa acesteia şi plecarea ei, împreună cu cronicarul, la rudele cantacuzineşti din Ţara Românească. Aceeaşi poziţie se adoptă şi în unele lucrări de istorie a literaturii române vechi apărute după cel de-al doilea război mondial [36], ca şi în introducerea la noua ediţie a cronicii îngrijită de academicianul Iorgu Iordan [37].

„Alexandra, a doua soţie a lui Iordache Cantacuzino [...], fiica lui Gavril Mătieş" este menţionată, în schimb, într-un studiu din 1956 al lui N. Grigoraş despre Miron Costin [38], iar C. A. Stoide, în recenzia pe care o face, în 1957, ediţiei cronicii din 1955 [39] — o lucrare, deci, care îl privea direct pe cronicar şi opera sa — pune, din nou, în întreaga ei lumină, citînd din Costăchescu, legătura bunică-nepot dintre Alexandra visterniceasca Iordăchioaia şi cronicarul Ion Neculce.

Şi totuşi, şi după aceste reconfirmări, din care una — C. A. Stoide — categorică în chiar planul istoriei literare, reminiscenţele din Iorga şi G. Călinescu se fac din nou simţite într-una din ultimele lucrări de istorie a literaturii române vechi, de altfel unanim apreciată, *Literatura română veche* de Al. Piru, unde se spune net că „mama [lui Neculce], Catrina, era fiica vistiernicului Iordache Cantacuzino şi a Catincăi Bucioc" [40]. Acelaşi lucru se reproduce şi în primul volum al tratatului de *Istorie a literaturii române*, editat de Academia R.P.R. [41], unde, pentru Neculce, se dă, de altfel, neschimbat, articolul din lucrarea menţionată a lui Piru. De semnalat că şi volumul editat de Academie în 1964 citează la bibliografie (pp. 678—679) comunicarea din 1905 a lui Tanoviceanu, la care mai adaugă lucrările lui Iulian Marinescu şi C. A. Stoide amintite mai sus. Dată fiind identitatea autorului, aceleaşi lucrări sînt cunoscute şi pentru capitolul respectiv din *Literatura română veche* deşi nu se indică bibliografie [42]. Catinca

---

[33] N. Cartojan, *Istoria literaturii române vechi*, vol. III, Bucureşti, 1945, p. 189.

[34] Ştefan Ciobanu, *Istoria literaturii române vechi*, partea a III-a, curs ţinut la facultatea de filosofie şi litere din Bucureşti în anii 1944—1945 [litografiat], p. 213.

[35] *Cronica lui I. Neculce*, îngrijită de Al. Procopovici, Colecţia clasicilor români comentaţi, vol. I, ed. a III-a, Craiova, 1942, p. XXIX.

[36] [Colectiv] *Istoria literaturii române (epoca veche şi şcoala ardeleană)*, curs [litografiat], Bucureşti, Litografia şi tipografia învăţămîntului, 1958, p. 221 ; Ion D. Lăudat, *Istoria literaturii române vechi*, partea a II-a, curs ţinut la Universitatea „Al. I. Cuza" — Iaşi [litografiat], Bucureşti, Editura didactică şi pedagogică, 1963, p. 174.

[37] Ion Neculce, *Letopiseţul Ţării Moldovei şi O samă de cuvinte*, ediţie îngrijită de Iorgu Iordan, ed. a II-a, Bucureşti, E.S.P.L.A., 1959, p. XVII—XVIII. (Toate citatele din cronică, din curpinsul articolului, trimit la această ediţie.)

[38] N. Grigoraş, *Ştiri noi despre viaţa şi familia lui Miron Costin*, în „Studii şi cercetări ştiinţifice", seria istorie, Iaşi, VII, 1956, fasc. 2, p. 177.

[39] C. A. Stoide, *op. cit.*, p. 97, notă.

[40] Al. Piru, *Literatura română veche*, Bucureşti, E.P.L., 1961, p. 420 ; ed. a II-a, Buc., E.P.L., 1962, p. 391.

[41] Acad. Al. Rosetti şi colectiv, *Istoria literaturii române*, vol. I, Bucureşti, Edit. Academiei, 1964, p. 650.

[42] În ultimele două lucrări semnalăm o scăpare de informaţie şi în legătură cu moşia cronicarului. Vorbindu-se despre vizita ce i-o făcea la moşie, în 1732, domnitorul Grigore al II-lea Ghica, se precizează, la un moment dat (*Literatura română veche*, ed. a II-a, p. 394, şi *Istoria literaturii române*, I, Edit. Acad., p. 653) : „Acasă la Prigoreni, în ţinutul Dorohoiului". Este cunoscut însă că Prigorenii se găsesc, aşa cum indică însuşi Neculce în cronica sa, în fostul ţinut al Cîrligăturii (v. *Cronica*, ed. a II-a, 1959, p. 271), în apropiere de Tîrgul Frumos (*ibid.*, p. 97), astăzi în raionul Paşcani, regiunea Iaşi. Satul Prigorenii Mici, unde se afla moşia cronicarului, împreună cu Prigorenii Mari şi alte sate, face parte din comuna Tîrgul Frumos.

Eroarea îşi are originea tot la Iorga (*Ist. lit. rom. în sec. XVIII*, ed. a I-a, vol. I, p. 245 ; ed. a II-a, vol. II, p. 280), care, vorbind despre o cumpărătură din 1743 a lui Neculce, probabil dintr-o lecţiune greşită, face confuzie între Prigoreni şi Priporeni, acesta din urmă într-adevăr pe Jijia, în ţinutul Dorohoiului. Pentru cumpărătura Priporenilor de către Neculce de la nepotul

Bucioc, „moașă" a cronicarului, apare și în articolul postum a lui G. Călinescu din 1965[43], de fapt reeditare a capitolului despre Neculce din *Istoria literaturii române* din 1941.

În concluzie, din urmărirea relatărilor despre „Iordăchioaia visterniceasa" în literatura noastră istorică și în istoria literară se desprinde faptul că, în timp ce un număr impresionant de istorici, genealogiști și documentaliști au scos la iveală, în repetate rînduri, adevărata identitate a „moașei" lui Neculce — Alexandra, fiica marelui logofăt al lui Vasile Lupu, Gavrilaș Mateiaș — istoricii literari, pornind de la N. Iorga, s-au obstinat în a menține, pînă astăzi, în mod greșit, cu acest titlu, în biografia cronicarului pe Catinca Bucioc, întîia soție a lui Iordache Cantacuzino, fiica vornicului Costea Bucioc.

2. Să schițăm, în continuare, biografia, cîtă se poate însăila din documentele cunoscute pînă acum, a Alexandrei „visterniceasca" sau „spătăroaia", bunica cronicarului.

În 1890, cînd Tanoviceanu prezenta, în prima versiune, pe „moașa" lui Neculce în persoana Catincăi Bucioc, fiica vornicului Costea Bucioc și a Candachiei, fiica marelui logofăt Pătrașco Șoldan — fiind presupusă cu destulă probabilitate originea străină a tatălui cronicarului și dat fiind că Iordache Cantacuzino, bunicul dinspre mamă, era recunoscut ca grec de însuși Neculce — istoricul de la „Arhiva" din Iași găsea ocazia să exclame ușurat și cu vădită satisfacție : „mult sînge românesc curat curgea dar prin vinele patriotului cronicar !".

Dacă Tanoviceanu s-ar fi manifestat asemănător și după ce identificase pe adevărata bunică a cronicarului, patetica lui exclamație ar fi avut aceeași valabilitate.

Gavrilaș Mateiaș, străbunicul dinspre mamă al cronicarului, era fiul diacului Mătiaș din Șerăuți, ținutul Cernăuților, și al Marghitei care se trăgea, după cît se pare, din Onufrie Barbovschi, portar de Suceava în 1528[44]. Avea bună știință de carte — într-un document din 1621 mărturisește că a fost el însuși diac, scriitor de documente în Cuciur — și cunoștea mai

---

său, călugărul Varlaam Ursachi, la care vrea de fapt să se refere aci Iorga, pus în încurcătură de propria-i eroare, întrucît cunoștea că Neculce stăpînea cu mult înainte Prigorenii (v. Iorga, *op. cit.*, ed. I, p. 245, nota 3), a se vedea tot Iorga, *Studii și documente*, vol. III, p. 44—45, unde se publică în întregime actul de vînzare-cumpărare.

Identitatea între Prigoreni și Priporeni, în afară de considerentele de natură geografică arătate, este exclusă și pentru faptul că în timp ce cronicarul cumpără *Priporenii* în 1743 și-i revinde se pare în același an unui alt nepot, Silion, de unde ajung, prin schimb, la marele logofăt Sandul Sturdza, Prigorenii îi moștenește încă din iulie 1702, de la mama sa (v. actul de împărțeală la Iul. Marinescu, *op. cit.*, p. 39—41) și-i lasă, la rîndul său, la moarte, moștenire fiului Alexandru.

Varlaam, călugărul, primise Priporenii de la părintele său Dumitrașcu Ursachi stolnicul, care-i avea și el moștenire de la Gheorghe Ursachi marele vistier, tatăl său. De altfel, „silиștea întreagă Priporenii, la Dorohoi" apare în catastihul de moșii al lui Gh. Ursachi vistierul (v. Radu Rosetti, *Originea și transformările clasei stăpînitoare din Moldova*, „Analele Acad. Rom.", seria a II-a, tom. 29, București, 1906, p. 189 și Iul. Marinescu, *op. cit.*, p. 30), „lîngă Vlăiceni, cumpărătură de la Istrate și de la Mihăilă, ficiorii Țopii, și Dimisiia și Jalobă și Andronic, ficiorii lui Isaac, drept 200 lei bătuți". Gh. Ursachi vistierul cumpărase Priporenii la 11 iunie 1668 (*Surete și izvoade*, vol. IV, Iași, 1908, p. 71—72, Bibl. Acad., doc. rom. nr. XLIV/115). Termenul de *silиște* sau *sălиște* folosit în legătură cu Priporenii indică o așezare restrînsă, fapt pentru care se va fi desființat ulterior, întrucît nu figurează nici în *Dicționarul județului Dorohoi* de N. Filipescu-Dubău, din 1891, și nici în *Marele dicționar geografic al României*, în 5 volume, din 1898—1902, iar astăzi nu avem în țară nici o localitate cu acest nume.

Cvasiidentitatea grafică dintre numele celor două localități a putut înșela, în afară de Iorga, și pe un paleograf încercat cum era Iulian Marinescu, care, în lucrarea citată, dînd un facsimil din actul de vînzare-cumpărare a Priporenilor — autograf al cronicarului — (v. p. VII), a transcris și el, greșit, Prigoreni în loc de Priporeni.

[43] G. Călinescu, *Ioan Neculce*, în „Revista de istorie și teorie literară", an. 14, 1965, nr. 1, p. 5.

[44] S. Zotta, „Arhiva gen.", II, 1913, p. 100 ; C. și M. Karadja, *op. cit.*, p. 20—21.

multe limbi străine (cel puţin polona şi slavona comună, de cancelarie). Se căsătorise cu Sîrbca sau Sîrbicica, fata postelnicului Dimitrie Barnovschi şi a Saftei. Sîrbca era, deci, soră cu domnitorul Miron Barnovschi, a cărui familie îşi avea originea în satul Bîrnova de lîngă Iaşi, şi strănepoată a fostului domnitor Ieremia Movilă[45].

Îşi începe cariera în demnităţile boiereşti cu funcţia de staroste de Cernăuţi, apoi, bucurîndu-se de sprijinul cumnatului său, domnitorul Barnovschi, ajunge, pe vremea acestuia, pîrcălab de Hotin (1626) şi mare vornic al Ţării de Sus (1628). În această perioadă începe să-şi mărească averea cumpărînd moşii pe care i le întăreşte domnitorul. Cu Miron Barnovschi pleacă în 1629, la părăsirea tronului, în Polonia, de unde însă se întoarce, singur, nu după mult timp. În zilele tulburi ale acestei plecări în Polonia convoiul lui Gavrilaş Mateiaş este atacat, lîngă Hîrlău, de un grup de boieri din partida adversă, în frunte cu Isac Stîrce, care îl jefuieşte de însemnate avuţii[46]. Imediat după întoarcerea în ţară, începe un lung proces cu Isac Stîrce pentru recuperarea pierderilor suferite în urma acestui jaf, care se termină abia în 1636, pe timpul domniei lui Vasile Lupu. Drept compensare, se atribuie lui Gavrilaş Mateiaş trei sate proprietatea lui Isac Stîrce — a treia parte de Boian, jumătate sat Onut, ambele în ţinutul Cernăuţilor, precum şi satul întreg Lozianii, în ţinutul Dorohoiului[47], din care primul, întregit ulterior prin cumpărături, va deveni una din moşiile principale ale cronicarului Ion Neculce.

În 1633 îl însoţeşte la Constantinopol pe Miron Barnovschi, plecat pentru confirmarea domniei, de unde însă nefericitul domn nu se va mai întoarce, fiind decapitat de turci în urma intrigilor lui Vasile Lupu, care l-a denunţat ca unealtă a polonilor. În ultimele-i clipe, Barnovschi îl desemnează pe Gavrilaş Mateiaş executorul său testamentar, împreună cu postelnicul Iancu Costin, tatăl cronicarului Miron Costin, rudă şi el, prin căsătorie, cu domnitorul.

Gavrilaş Mateiaş se bucură de încredere şi în timpul îndelungatei domnii a lui Vasile Lupu, fiind multă vreme (1636—1643; 1651), mare logofăt, primul boier al divanului, fapt ce i-a permis să realizeze o avere uriaşă. El moare puţin înainte de 4 martie 1652.

Pentru cinstirea memoriei acestui străbunic şi-a botezat Neculce cu numele de Gavril pe unul din fiii săi (mort înainte de 20 august 1751), căruia îi lasă moştenire o serie de moşii în Bucovina, provenind din averea lui Gavrilaş Mateiaş, printre care şi Boianul (în parte cu un alt fecior, Ilie).

Marele logofăt Gavrilaş Mateiaş a avut 4 copii: Ieremie, care nu s-a ridicat prea sus pe scara demnităţilor boiereşti, Ileana, căsătorită cu comisul Andrieş (în 2 iunie 1648 semna vtori-comis[48], iar în 1652 era probabil mort, întrucît la 31 martie şi 12 aprilie 1652 Ileana comisoaia făcea cumpărături de moşii în numele ei[49]), Aftimia, decedată de timpuriu (dar nu înainte de 11 august 1628 cînd i se întăresc nişte cumpărături de pămînt în ţinutul Sucevii[50]), şi Alexandra, cea mai mică, căsătorită, ca a doua soţie, cu marele vistier Iordache Cantacuzino.

Cei trei copii rămaşi în viaţă îşi împart, la 4 martie 1652, imediat după moartea tatălui, uriaşa avere pe care-o lăsa acesta, nu mai puţin de 82 sate întregi, părţi de sate şi vii, majoritatea în Bucovina. Întins pe cîteva sute de kilometri, acestui complex de moşii îi lipseau numai vreo 10 sate spre a cuprinde întreg nordul Bucovinei[51].

---

[45] Dim. Dan, *op. cit.*, p. 35; *Surete şi izvoade*, vol. XXII, Iaşi, 1929, p. 121 (spiţă).

[46] I s-au furat cu această ocazie: 1360 de galbeni, o dulamă de atlas cu blană, o blană de jder, o blană de spinări de vulpe, un caftan de zarbă de cea bună, un caftan de adamască cu jder, cu bumbi de mărgăritar, 10 caragie, o sabie ferecată cu argint, o lăduncă (cutie) ferecată de 20 de taleri, un covor nou, o scoarţă nouă şi alte unelte, precum şi căruţa cu hamurile cailor. (v.T. Bălan, *Doc. bucov.*, II, Cernăuţi, 1934, p. 144).

[47] C. şi M. Karadja, *op. cit.*, p. 12.

[48] Gh. Ghibănescu, *Ispisoace şi zapise*, vol. II/2, Iaşi, 1910, p. 150.

[49] Idem, *ibid.*, vol. III/1, p. 22—23 şi 27—28.

[50] „Arhiva gen.", II, p. 38 şi N. Iorga, *Studii şi doc.*, vol. V, p. 405.

[51] Sever Zotta, „Arhiva gen.", II, p. 100.

Alexandra, bunica cronicarului Neculce, primește, conform actului încheiat la Iași la acea dată[52], următoarele moșii: satele Șerăuții, cu heleșteu, Budilce, Chiselău, cu heleșteu, Pohorlăuții, cu heleșteu, Martinești, cu două heleștee, Zodobrouca, cu două heleștee, Samușin, Prelipce, Ivancăuți, Cernauca de sus, Filipăuți, silișt:a Vorohtieni, satele Bobești, Onutul de sus, Onutul de jos cu jumătate de moară, jumătate sat Borăuți, jumătate sat Cernauca de jos, jumătate sat Rohozna și o parte din satul Mogoșești, toate în ținutul Cernăuților; satul Tărăsăuți, ținutul Hotin; satul Lozna, ținutul Șucevii; satul Ciurbienii, un sfert de sat Drăgușeni și un sfert de sat Bălușeni, ținutul Dorohoiului; cinci fălci de vie la Cotnar, pe dealul Vulpii; patru fălci de la Episcop ot Cram, două fălci la Urechi pe muntele domnesc, două fălci la țarina orașului Iași, pe muntele Ursul, cu toate veniturile. Deci, în total, 18 sate întregi, 3 jumătăți de sate, 3 sferturi și părți de sate precum și 13 fălci de vie, pe care le aducea, alături de zestre (satele Stăuceni, Todirești sau Ungureni, Horodniceni, Păltinișul și altele), soțului ei, marele vistier Iordache Cantacuzino. Dintre acestea, prin intermediul moștenirii mamei sale, numai satul Prelipce ajunge, în 1702, în stăpînirea lui Ion Neculce.

Din căsătoria cu Iordache vistierul, Alexandra a avut 4 copii, 3 fete și 1 băiat: Safta, căsătorită cu Lupașco Buhuș, fiu vitreg al domnitorului Istrate Dabija, mare spătar în Țara Românească, Maria, căsătorită, ca a treia soție, cu Gheorghe Ursachi, marele vistier, Catrina căsătorită cu Neculce vistierul, mama cronicarului, și Iordache Cantacuzino, mare stolnic, căsătorit cu Ileana Catargiul, sora marelui logofăt, contemporan cu Neculce, Ilie Catargiul. Ca fiu vitreg, „hiastru" cum spun documentele timpului, Alexandra mai avea pe Toderașco Iordachi, din prima căsătorie a lui Iordache Cantacuzino cu Catinca Bucioc, ajuns și el, mai tîrziu, mare spătar și mare vistier.

Împreună cu soțul ei, „Iordăchioaia" apare de puține ori în documente. În 13 martie 1663 participă alături de soț și de sora ei Ileana comisoaia la împărțirea averii între copiii lui Iancu Costin, printre care se găsea și viitorul cronicar Miron Costin. Aceștia, după moartea tatălui lor, fuseseră aduși din Polonia și crescuți în casa lui Iordache Cantacuzino, care le administrase pînă atunci moșiile ce le reveneau după moașa lor Sîrbca logofeteasa, soția lui Gavrilaș Mateiaș, și după Miron Barnovschi-vodă[53]. Alexandra mai apare cu Iordache Cantacuzino într-o mențiune a ctitoriei lor pe o cruce la biserica Cîrligi, ținutul Neamț, din 1659—1660[54] ș', pare-se, pentru ultima dată împreună, drept ctitori, în inscripțiile din 31 martie 1664, pe catapeteasma bisericii din Pașcani, și din 10 iulie 1664, pe clopotnița aceleiași biserici[55].

Iordache Cantacuzino n-a mai apucat, după toate probabilitățile, anul 1665, murind, așa cum arată Neculce în cronică, nu multă vreme după ce fusese făcut spătar mare de Dabija Vodă: „...l-au pus spătarŭ mare, și n-au spătărit vreme multă ș-au murit Iordachi spătarul, care cu multă pofală și cu mare jele despre toți pemintenii l-au îngropat înŭ Bărnovschii, că, măcar că era grec, omŭ strein, dar era om bun; să punè tare pentru peminteni la domnie"[56].

Acest „nu multă vreme" trebuie înțeles însă drept cîțiva ani, pentru că Iordache Cantacuzino semnează, ca spătar mare, încă din 22 ianuarie 1662[57]. Dacă numirea lui în demnitatea de mare spătar a fost o consecință a încuscririi cu Dabija Vodă, cum arată Neculce[58], înseamnă că el apucase, încă din primul an al domniei acestuia — 1661 — să-și mărite fiica cea mai mare, Safta, cu Lupașco, „histrul" domnului[59].

---

[52] Sever Zotta, „Arhiva gen.", II, p. 100; v. și T. Bălan, *Doc. bucov.*, I, p. 257.
[53] N. Grigoraș, *op. cit.*, p. 187.
[54] N. Iorga, *Studii și doc.*, vol. 15/2, p. 186.
[55] Idem, *ibid.*, vol. 16, p. 357—358.
[56] I. Neculce, *Cronica*, p. 32—33.
[57] Gh. Ghibănescu, *Isp. și zap.*, vol. III/2, p. 195—196.
[58] I. Neculce, *Cronica*, p. 32.
[59] Lupașco Buhuș era fiul Dabijoaiei, dintr-o căsătorie anterioară a acesteia cu Dumitru Buhuș, fost mare vistier în Moldova. Lupașco, mare șetrar (1667—1668) și apoi mare paharnic (1669) în Moldova, ajunge mare spătar în Țara Românească, în timp ce domnea acolo Gh. Duca,

Cu trei ani înainte, în 1658, îşi însurase fiul din prima căsătorie, Toderaşco Iordachi, căruia îi dăduse, cu această ocazie, o avere impresionantă în lucruri de valoare şi sate, majoritatea fiind „de pe mumă-sa, fata lui Bocioc" [60], cu condiţia expresă de a nu se mai amesteca la împărţirea averii rămase care urma să revină, la moartea sa, exclusiv celorlalţi copii.

Alexandra „spătăroaia", rămîne deci, din 1664, capul familiei, cu două fete nemăritate şi cu un băiat încă destul de mic, administratoare a unei averi uriaşe, în moşii, ce i-o lăsa soţul, căruia îi va supravieţui aproape 25 de ani. Şi această treabă nu era de loc uşoară, mai ales pentru o femeie.

Abia murise Iordache Cantacuzino, că diverşi vecini, proprietari de moşii, boieri sau răzeşi, ori foşti proprietari de ocine pe care şi le apropriase, pe diferite căi, vistiernicul, se ridică cu felurite pretenţii împotriva „spătăroaiei". Dar Alexandra se dovedeşte o fire energică, hotărîtă, care nu cedează greutăţilor, reuşind, de cele mai multe ori, bineînţeles, şi cu ajutorul relaţiilor pe care i le lăsase soţul, fost mai bine de 30 de ani, aproape fără întrerupere, în demnităţi mari de divan, să-i „rămînă" pe reclamanţi.

Astfel, încă în 5 februarie 1665, în urma încercărilor făcute de unii vecini de a-i vîna peştele din heleşteul moşiei Popricani, ţinutul Dorohoiului, primeşte carte din partea domnului Istrate Dabija ca, împreună cu administratorul acelei moşii, să fie „tari şi puternici cu carte domnii-meli a opri hăleşteul cît este din sus de sat despre toţi răzeşii, nime să n-aibă triabă a prinde peşte, nice cu năvod, nice cu mrej, nice cu voloc, nice cu coteţe", altfel va avea „mare certare" din partea domniei [61].

În acelaşi an, Alexandra se plînge domniei că „Bejan şi cu Ursul şi cu popa Axinte şi cu alţi răzeşi" au intrat peste hotarul Avrămenilor (vechea denumire a Prigorenilor), iar la 22 iunie Dabija Vodă însărcinează pe Dubău, pîrcălabul ţinutului Cîrligăturii, să facă cercetare hotarnică şi să-i restabilească drepturile. La 25 iulie 1665, Dubău înştiinţa pe domn că răzeşii s-au împăcat cu „spătăroaia" şi că s-au pus pietre de hotar Avrămenilor [62].

Tot în anul 1665 se face împotriva „spătăroaiei Alexandra" o reclamaţie de către sulgerul Toderaşco Jora, proprietarul satului Maletinţi, din ţinutul Cernăuţilor, că i se împresoară satul dinspre moşiile spătăroaiei Onutul de sus şi Onutul de jos. Deşi aceste două sate apar, după cum am văzut mai sus, în întregime pe seama ei cu ocazia împărţirii moştenirii de la Gavrilaş Mateiaş, din 4 martie 1652, domnitorul Istrate Dabija, în cartea pe care o trimite împuterniciţilor săi pentru cercetarea hotarului, din 5 iulie 1665, indică să se împartă ambele sate Onut în două şi să se dea cîte o parte din fiecare celor doi împricinaţi [63]. Se prea poate însă ca, în urma morţii lui Dabija Vodă, această măsură să nu se fi pus în aplicare, căci, un an mai tîrziu, Toderaşco Jora se plînge şi noului domnitor Gheorghe Duca, care urmase

---

cumnatul său (Duca se căsătorise cu Nastasia, fiica Dabijoaiei). La 5 martie 1676 primeşte, probabil la recomandarea cumnatului său, diploma de nobil ardelean din partea lui Mihail Apaffy I, principele Ardealului. Moare în 1678 (cf. Ştefan Meteş, *Contribuţii nouă la familia boierească Buhuş din Moldova*, Bucureşti, Academia Română, mem. secţ. ist., 1926 p. 9). Safta Lupaşco spătărăoaia mai trăia în 23 iulie 1701, cînd vinde un sat unei cumnate (T. Bălan, *Docum. bucov.*, III, p. 111—112). Ea a dăruit nepotului de soră Ion Neculce, cronicarul, satul Cîrnicani în ţinutul Dorohoiului (Iul. Marinescu, *op. cit.*, p. 66). O fiică a lor, pe nume tot Safta, a fost soţia stolnicului Constantin Cantacuzino, marele cărturar muntean (cf. „Ioan Neculce", fasc. 2, Iaşi, 1922, p. 391).

[60] „Uricariul", vol. XVI, Iaşi, 1891, p. 201—210, act de înzestrare din 11 februarie 1658. Toderaşco Iordachi luase în căsătorie pe Safta, nepoată a lui Ştefan Vodă Tomşa, cf. I. C. Filitti, *op. cit.*, planşa III.

[61] Gh. Ghibănescu, *Isp. şi zap.*, vol. III/2, p. 10; v. şi C. C. Giurescu, *Istoria pescuitului şi a pisciculturii în România*, vol. I, Bucureşti, Edit. Acad. R.P.R., 1964, p. 143.

[62] Gh. Ghibănescu, *Surete şi izvoade*, vol. IV, Iaşi, 1908, p. 33—35 şi 51; v. şi M. Costăchescu, *op. cit.*, p. 49—50; Iul. Marinescu, *op. cit.*, p. 83.

[63] T. Bălan, *Doc. bucov.*, vol. III, p. 19—20.

lui Dabija, „că are împresură de oamenii dumisale Iordăchioaie spătăroaie şi i-au luat o bucată de loc din hotarul Maletinţilor...". La 1 mai 1666 noul domn dispune şi el dregătorilor locali să se facă hotarnica Onutului şi „...pre unde au ţinut Gavrilaş ce au fost logofăt mare, pre acolo să ţie şi dumneei spătăroaii" [64].

După trecerea anului de doliu, Alexandra îşi mărită cea de-a doua fiică, Maria, după una din personalităţile marcante ale vremii, ca demnitate şi avere, marele vistier Gheorghe Ursachi. Nunta se face în 1666, în timpul domniei lui Iliaş Alexandru care, se pare, le-a fost naş [65].

Gheorghe Ursachi, care mai fusese căsătorit anterior, după cum se pare, cu o fată a marelui vornic Dumitraşco Şoldan [66] şi apoi cu Ileana, fiica lui Gheorghe hatmanul, fratele lui Vasile Lupu, şi care se va căsători şi a patra oară cu Alexandra, fata lui Nicolae Ureche, fostă soţie a lui Buhuş hatmanul din Moldova [67], primeşte acum, la a treia căsătorie, o zestre deosebit de bogată.

Într-un „catastiv de sate întregi şi giumătăţi de sate şi părţi de ocină şi vii la Cotnar şi la Iaşi, de moşie şi de cumpărătură şi de dzestre de la socri, de la răpăusatul Gheorghie ghatmanul şi de la dumneaei Alicsandra spătăroaia a răpăusatului Iordachi spătarul, şi de danie şi de miluire de la domni, ale dumisale lui Gheorghie Ursachi, marele vistiernic, scoase şi izbrănite dintru ale dumisale diriapte şi adevărate urice şi ispisoace domneşti...", în care apar, în total, nu mai puţin de 141 proprietăţi, în 18 ţinuturi din ţară, am numărat 22 sate şi jumătăţi de sate primite „zestre de la dumneaei soacra Alecsandra spătăroaia": Litenii şi jumătate sat Crasna, ţin. Sucevei; Todireni, ţin. Fălciului; satul Prăjelele şi seliştea Căinereşti, ţin. Soroca; Tărăsăuţi, Şirăuţi, Bîrnovul, Vornoviţa, ţin. Hotin; Lenţeşti, Jucica, Borăuţii, Zodobrouca, jumătate seliştе Volosca, două treimi din seliştea Rohozna, seliştea Dineseuca, ţin. Cernăuţilor; Milianca, Păltinişul, jumătate sat Borodăceni, siliştea Grimeşti, ţin. Dorohoiului; satul Căldăruşe şi seliştea Ostăpceni, ţin. Iaşilor [68].

Gheorghe Ursachi a avut, din căsătoria cu Maria, pe Dumitraşco stolnicul, la rîndul lui tatăl lui Varlaam Ursachi călugărul, nepotul cronicarului Neculce, amintit mai sus în legătură cu satul Priporenii. Vistierul Ursachi n-avea însă să-şi sfîrşească cariera şi viaţa cu bine. Fiind autorul principal, prin pîra lui la împărăţie, la Ţarigrad, al mazilirii lui Gheorghe Duca în a doua domnie [69], acesta s-a răzbunat din plin în cea de-a treia domnie, înscenîndu-i un proces, sărăcindu-l şi chinuindu-l cu închisoare şi bătaie. „Şi i-au făcut strîmbătate lui Ursachi, zice Neculce, [...] i-au luat tot şi l-au închis în temniţă cu tălharii. Şi-l scotè în toate dzileli de-l bătè la talpe, păn-i s-au zgîrcit vinele şi-au rămas olog păn'la moartea lui. Şi la moartea lui, din cè bogăţie multă, n-avè cu ce-l griji [...]. Aşè au făcut Duca-vodă lui Ursachi, şi pe urmă i-au plătit Dumnedzău şi Ducăi-vodă" [70].

Aceste fapte, care se petreceau pe la 1680—1682, trebuie să fi produs multă tulburare şi nelinişte în casa Iordăchioaiei şi viitorul cronicar, de 9—10 ani acum, după cum vedem, le-a reţinut ecoul.

După ce reuşise, în primul an după moartea lui Iordache spătarul, să „dea rămaşi" mai pe toţi cei ce încercaseră să-i atingă moşiile, spătăroaia porneşte şi ea la completarea averii, puţin subţiată acum, după zestrea bogată dată lui Ursachi. Încă din 6 iulie 1665 cumpărase,

---

[64] T. Bălan, *Doc. bucov.*, vol. III p. 25—26.

[65] I. C. Filitti, *op. cit.*, p. XXVI, referindu-se la un arbore genealogic întocmit pentru uz particular de I. Tanoviceanu, arată că Alexandra ar mai fi avut o fiică căsătorită chiar cu Iliaş-Vodă Alexandru, lucru pe care noi îl credem puţin probabil.

[66] „Arhiva gen.", II, 1913, p. 98; „Teodor Codrescu", I, 1915—1916, p. 78; v. şi Iul. Marinescu, *op. cit.*, p. 26, unde se menţionează moşia „Moluvata la Nistru", primită zestre de la Şoldan (la Iul. Marinescu transcris greşit: Molurata).

[67] Ştefan Meteş, *op. cit.*, p. 44.

[68] Iul. Marinescu, *op. cit.*, p. 19—33.

[69] I. Neculce, *Cronica*, p. 43.

[70] I. Neculce, *Cronica*, p. 81.

cu 60 de lei, de la Ion, feciorul lui Vasile Cornescu, partea de moşie a acestuia din satul Codreni, lîngă Podraga, în ţinutul Dorohoiului [71]. La 25 iunie 1666 o găsim cumpărînd, cu 45 taleri de argint, o casă cu loc în Ciupeşti, pe Siret [72], iar la 5 octombrie 1666 cumpără de la Dumitra, fata Cracaliei, partea de moşie a acesteia din Rohozna, în ţinutul Cernăuţilor, a opta parte din a treia parte [73]; la aceeaşi dată, ia drept zălog, pentru 20 galbeni ce-i împrumută, patru jirebii de pămînt în Sănăuţi, de la D. Gacalei [74]; cam în aceeaşi vreme, actul nu e datat, soborul mănăstirii Bisericani vinde jumătate sat Şendreşti şi jumătate sat Cîndeşti, în ţin. Bacăului, în „Cîmpul lui Dragoş", „dumisali spătăroi îi Iurdăchioi" [75]. În anul următor, are anumite afaceri cu Gavril Costachi, spătarul cel mare, care îi dă carte la mînă, la 15 mai 1667, că a primit din partea ei patru zapise ale Mihăilăşanilor, la ţinutul Hotinului [76], iar la 26 iunie, acelaşi an, i se aleg părţile ce le posedă în satul Băloşeni, dinspre părţile feciorilor lui Simion Bejan [77]. La 15 aprilie 1668, Alexandra Iordăchioaia spătăroaia cumpără în Cîrsteşti, în ţinutul Cîrligăturii, „drept 180 lei bătuţi, bani gata", un loc de prisacă de la Toader sin Trincăi [78]. În anul următor, la 12 martie, cumpără în Stăneşti, în „Cîmpul lui Dragoş", de la Savin Năvrăpescu Şoimariul [79], iar la 10 iulie face „schimbătură" cu Dumitru Grecul, soţul Nazariei Silion, pentru 48 de pămînturi în satele Duşeşti şi Vîrtop, în ţinutul Neamţului, pe apa Cracăului [80]. În 1669, la 22 noiembrie, se judecă la divan pentru nişte ţigani cu vel-sulgerul Constantin Ciobanul, viitor mare postelnic, cîştigînd procesul [81].

Este deosebit de interesant, şi-l dăm aproape în întregime, actul din 1 ianuarie 1670, făcut în faţa domnului Gheorghe Duca, prin care sora ei Ileana, ce fusese căsătorită cu Andrieş comisul, îi donează întreaga avere, destul de mare de altfel: „... Ileana comisoaie, fata răposatului Gavrilaş ce au fost logofăt [...] au mărturisit într-acest chip: tîmplîndu-se a rămînea săracă [= văduvă] de giupînu-său Andriaş comisul, şi neavînd ea cuconi din trupul ei, năzuit-au la dumnealui cumnatul ei, la Iordachie spătarul, el o au primit ca pe o soru a lui şi o au ţinut la cinste şi nemic n-au avut apărat sau osibit din casa lui întru viaţa lui pînă au fost viu, ce au şezut şi s-au odihnit ca şi în casăle sale; aşijderea şi după moartea lui Iordachie spătariu iarăşi s-au ţinut cu suru-sa Alecsandra, giupîneasa lui Iordachie spătariul într-un loc, şi de la dînsa iarăşi n-au avut nimic apărat sau osăbit, ce s-au ţinut amîndouă într-un loc. Pentru aceea şi ea, văzînd atîta bine şi cinste de la dînşii, au socotit ea singură de bună voie ei de şi-au dat toate ocinele, şi vii, şi ţigani, şi bucate, şi odoară, şi argintu, şi hainile ce-u avut surorii sale Alecsandrei, giupînesii lui Iordachie Cantacuzino şi cuconilor ei.

Şi după moartea ei toate să hie a ei, numai să aibă a o griji şi a o comînda, şi să-i facă pameniţi cum este obiceiul creştinescu, iară de se va tîmpla surorii-saa moarte înaintea ei, iară ea tot să aibă a se ţinea cu nepoţii ei, cuconii surorii-sa a Alecsandrei spătăroaei în viaţa ei. Iară după moartea ei, iarăşi să rămînă aceste toate ce se scriu mai sus nepoţilor ei, ficiorii surorii sale Alecsandrei spătăroaiei ce se scriu mai sus, iară alţi nepoţi sau alte rude a ei, nime să n-aibă treabă cu aceste ocini şi odoară şi argintu şi haine şi bucate, fără numai soru-sa Alecsandra şi cu ficiorii ei.

---

[71] Biblioteca Academiei, documente româneşti, nr. CDXXVI/39.
[72] „Teodor Codrescu", III, 1934, p. 86—87.
[73] T. Bălan, *Doc. bucov.*, vol. III, p. 30—31.
[74] Gh. Ghibănescu, *Isp. şi zap.*, vol. III/2, p. 38—39.
[75] Idem, *ibid.*, p. 150—151.
[76] Gh. Ghibănescu, *Surete şi izvoade*, vol. IX, Iaşi, 1914, p. 158.
[77] Gh. Ghibănescu, *Isp. şi zap.*, vol. III/2, p. 45—46.
[78] M. Costăchescu, *Satul Cristeşti*, în „Ioan Neculce", fasc. 8, p. 50; v. şi V. A. Urechia, Miron Costin, *Opere complete*, vol. I, Buc., 1886, p. 103.
[79] Gh. Ghibănescu, *Isp. şi zap.*, vol. III/2, pp. 80—82.
[80] „Uricariul", vol. XXV, pp. 70—72.
[81] Menţiune într-un act ulterior din 25 mai 1727 (Bibl. Acad., doc. rom. nr. I.VIII/109).

Pentru aceea şi domnia mea, dacă am văzut de a ei bună voe danie văzută de la dînsa de au dat cu voia ei surorii sale Alecsandrei spătăroei şi cuconilor ei, domnia mea încă am dat şi i-am întărit se ţie soru-sa Alecsandra spătăroaie şi cucconii ei toate acele moşii şi odoară şi argintu [...] ce va avè, nici să n-aibă treabă din tralţi nepoţi sau alte rude. Fără numai Alecsandra spătăroae şi cu ficiorii ei ca să hie lor drepte moşii ne clătit nici o dănăoară, în veci înaintea cărţii domniei mele". Semnează Duca Voevod [82].

Ilenii comisoaia, din împărţirea averii lui Gavrilaş Mateiaş, la 4 martie 1652, îi reveniseră următoarele sate : Halici, Grozinţi, Malinţi, Bocicăuţi, Boreşti, Burnevul, Ocna, Oşovul, jumătate sat Şiscăuţi, jumătate sat Derepcăuţi, jumătate sat Mihălceni, trei părţi Cerlena mare, toate la ţinutul Hotinului ; trei părţi de Babina, trei părţi de Stepaniuca, trei părţi Boianciuc, jumătate sat Doroşăuţi, jumătate sat Vasileu, jumătate sat Cernauca, o treime sat Boian, un sfert sat Lehăceni, toate în ţinutul Cernăuţilor ; satele Paltineţ, Budieni, Borodeşeni, Lopeni, în ţinutul Dorohoi ; un sfert sat Văscăuţi, o parte sat Sinăuţi, în ţinutul Sucevei ; Uriceni, Limbeni, în ţinutul Iaşilor ; şase fălci vie la Dealul domnesc, patru fălci vie la Episcop ot Cram ; două fălci vie la Hîrlău ; două fălci vie lîngă Iaşi, pe muntele Ursul [83].

Averea Alexandrei spătăroaia creştea aşadar dintr-o dată, cu 14 sate întregi, şase jumătăţi de sate, opt sferturi şi alte părţi de sate precum şi 14 fălci de vie.

Presupunem însă că administrarea acestora şi cea mai mare parte din venituri trecuseră de mult pe seama familiei Cantacuzino, încă de pe cînd trăia vistiernicul, iar actul de donaţie reprezenta acum o simplă formalitate. Cel puţin „a treia parte de Boian" trebuie să fi intrat oficial, prin cumpărare sau danie, în mîna vistierului Iordache curînd după împărţirea averii între copiii lui Mateiaş, deoarece, la 22 mai 1654, vistierul se judeca, ca proprietar, pentru acest sat — ulterior întregit de el prin cumpărături de la vornicul Ion Prăjescul — cu un vecin care îl reclamase pentru „împresurare" [84]. De altfel, aşa cum rezultă dintr-un act de mai tîrziu, din mai 1739, chiar şi Alexandra spătăroaia, după moartea lui Iordache, se judecase cu „Volcinceştii" — familia Volcinschi — pentru hotarele Boianului, încă înainte de a primi, în mod oficial, dania în moşii a surorii sale [85].

Se pare că Ileana comisoaia, care după moartea soţului ei se refugiase în casa cumnatului, n-avea nici pe departe calităţile de conducător de familie şi administrator de avere pe care le dovedea sora mai mică, Alexandra.

Dania primită de Alexandra din partea surorii Ileana a fost bine venită pentru că, chiar în acel an, după toate probabilităţile, s-a căsătorit şi a fost înzestrată cea de-a treia fată, Catrina, mama cronicarului. În zestrea ei intră : Boianul, Cernauca cu Cernauca stara, a patra parte de Lehăceni, jumătate sat Vasileu, satele Grozinţi, Bocicăuţi, Derepcăuţi şi Halincea, care provin din dania Ilenii (din care ultima, Halincea, danie directă către Catrina : „i-au dat mătuşă-sa comisoaia"), precum şi Pohorlăuţi, Vasilăuţi, Pilipce, Chiseleul, jumătate sat Valeva, jumătate sat Cuciur, toate în ţinutul Cernăuţilor ; Podraga, Lozenii, jumătate sat Cudreni, a patra parte sat Giurgeşti, toate în ţinutul Dorohoiului ; Ghergheştii (Ghenceşti), Ţipliceştii, Nistoreştii, Nicoreştii, toate la ţinutul Sorocii ; Pelinelii, în ţin. Fălciu ; Avramenii („care să chiamă acum Prigorenii") în ţin. Cîrligăturii ; Călineştii, în ţin. Iaşilor ; Cucutenii, în ţin. Roman ; Socii cu Strîmbii, în ţin. Neamţului, în total 21 sate întregi, 4 jumătăţi de sate şi două sate sfert, fără a se menţiona fălcile de vie şi sălaşele de ţigani [86].

Unii biografi ai lui Neculce şi-au pus întrebarea cum un simplu vistiernic al doilea sau al treilea, cum trebuie să fi fost tatăl cronicarului, care nu era de familie mare şi n-a jucat

---

[82] „Uricariul", vol. IX, p. 315—316.

[83] Sever Zotta, „Arhiva gen.", II, p. 100 ; T. Bălan, *Doc. bucov.*, vol. I, p. 257 ; idem, *ibid.*, vol. III, p. 46—47.

[84] „Arhiva gen.", II, p. 44—46.

[85] Iul. Marinescu, *op. cit.*, p. 75—80.

[86] Idem, *ibid.*, p. 33—34 şi 65 ; v. şi M. Costăchescu, *op. cit.*, p. 50—51.

un rol politic însemnat, a putut lua în căsătorie, şi cu o zestre atît de impunătoare, o fată dintr-una din cele mai de seamă familii din Moldova din acea vreme [87]. Acest fapt s-a explicat, pe de o parte, prin înrudirea lui Neculce vistiernicul cu Vasile Lupu, ceea ce-i dădea oarecare prestigiu, iar pe de altă parte prin împrejurarea că mama cronicarului, Catrina Cantacuzino [88], ar fi fost mută, cum ar rezulta din unele documente de familie, văzute de Tanoviceanu (dar nepublicate nicăieri), ceea ce ar fi dat şi porecla de Mutu sau Mutenco familiei Neculce. (Se citează de Tanoviceanu stolnicul Vasile Neculce zis şi Vasile Mutu).

Porecla de Mutu sau Muta, atribuită mamei lui Neculce, mai apare şi la Radu Greceanu, care, vorbind de cronicarul Neculce, îl numeşte „Ioniţă marele spătar, feciorul Mutei, den viţa şi sămînţa Cantacozineştilor" [89], afirmaţie de oarecare greutate dat fiind că venea de la un contemporan. De altfel, epitetul de „mutul" va fi alăturat şi numelui cronicarului în „izvodul" prezentat de Dimitrie Cantemir lui Petru cel Mare, la 26 iulie 1711, cuprinzînd boierii şi slujitorii moldoveni cu care domnul trecea în Rusia după înfrîngerea de la Stănileşti [90].

Simpla poreclă nu ne dă însă posibilitatea să stabilim dacă, în cazul mamei cronicarului, era vorba de o infirmitate sau ea reprezenta numai caracterizarea unei femei puţin vorbăreţe. În ce ne priveşte, nu socotim întemeiată alternativa infirmităţii. Mai întîi, încă din 1925, Iulian Marinescu, interpretînd un document din 1728 de la Sanda Done, sora cronicarului, semnalează un pasaj în care aceasta arată că maică-sa vorbea : „dacă au aflat maica mè pentru împărţeala satelor ce au făcut dumnealor, mare ceartă au avut cu dumnealor, *zicîndu-le* căci n-au îngăduit pînă mă voi face eu mare" [91]. În al doilea rînd, Catrina Neculce s-a măritat destul de tînără, neconstituind, după părerea noastră, o „piatră în casă" pentru bătrîna visternicească. Ea trebuie să fi avut, în 1670 cînd s-a căsătorit prima dată, cu Neculce vistiernicul, cel mult 20—22 de ani, pentru ca, după aproape 10 ani, să se fi putut căsători, din nou, cu Enache grămăticul, şi să mai aibă pe cele două fete, Maria şi Sanda, surorile cronicarului, cea mai mare născută după 26 decembrie 1680 [92]. În al treilea rînd, Neculce vistierul era frate, după tată, cu Stamatie Hiotul sau Hadîmbul, mulţi ani postelnic mare în divanul Moldovei, mort în 1670, ceea ce adăuga calităţilor vistiernicului încă o verigă de prestigiu, pe lîngă înrudirea, amintită, cu Vasile Lupu.

În căsătoria Catrinei cu Neculce vistierul, noi presupunem influenţa directă pe lîngă Alexandra a lui Gh. Ursachi vistierul, ginerele din 1666, care-şi introducea acum în familie un conaţional — grec sau aromân rumeliot — în orice caz un tovarăş de afaceri [93], pe care, dacă el, Ursachi, n-ar fi intrat în dizgraţia lui Duca, l-ar fi ajutat, desigur, să se ridice şi pe scara rangurilor boiereşti. De altfel, influenţa lui Gh. Ursachi se va vedea şi în cea de-a doua căsătorie a Catrinei Neculce, cu Enache grămăticul [94].

---

[87] I. Tanoviceanu, *Contribuţiuni...*, p. 15—16.

[88] Idem, *ibid.*, p. 16 — greşit : Alexandra.

[89] Radu Greceanu, *Viaţa lui Constantin-vodă Brîncoveanu*, în *Cronicari munteni*, ediţie îngrijită de Mihail Gregorian, cu un studiu introductiv de Eugen Stănescu, vol. II, Bucureşti, E.P.L., 1961, p. 143 şi 262. Vezi şi : Aurora Ilieş, *Contribuţii la biografia cronicarului Ion Neculce*, în „Anuarul de filologie", tom. XV, 1964, Iaşi, Edit., Acad., p. 165—168.

[90] C. G. Bedreag, *„Pohod na Charkov—1711"*, Iaşi, 1943, p. 5 (extras din „Studii şi cercetări istorice", Iaşi, I, 1943, nr. 1).

[91] Iul. Marinescu, *op. cit.*, p. 5.

[92] Act cu această dată privitor la Enache grămăticul, în care se vorbeşte de „cuconii dumilorsali care-i va dărui Dumnedzău" (Bibl. Acad., doc. rom. nr. XLIV/150).

[93] Hurmuzaki, *Documente privitoare la istoria românilor*, suplem. II/3, Bucureşti, 1900, p. 202, şi 203 ; v şi N. Iorga, *Istoria comerţului românesc*, vol. I, Epoca veche, Bucureşti, 1925, p. 289.

[94] Pentru relaţiile lui Neculce vistierul cu Gh. Ursachi şi împrejurările căsătoriei lui cu Catrina Cantacuzino, vezi : D. Velciu, *Neculce vistierul, tatăl cronicarului Ion Neculce*, în „Limbă şi literatură", vol. 15, Bucureşti , 1967 (sub tipar). În legătură cu Enache grămăticul pregătim un studiu care va documenta, între altele, relaţiile lui cu Gh. Ursachi.

„Iordăchioaia visternicească" are însă, în continuare, treburi numeroase şi cu moşiile. În 1670, în acelaşi an în care-şi mărita cea de-a treia fiică, are necazuri cu o parte din oamenii din satul Blăgeşti — ce-i aparţine —, care şi-au lăsat seliştile lor „şi-au mers de şi-au făcut case iară pre acela hotar a Petreştilor", al vornicului Alexa Arapul, care se plînge domniei că i se împresoară satul. Domnul Gheorghe Duca, la 27 iulie 1670, dispune să fie scoşi de pe hotarul Petreştilor toţi acei oameni cu ce şi-au făcut acolo, afară de cei ce vor dovedi cu acte că „se ţin" de acel loc[95].

În 1671, la 1 mai, împrumută cu 150 de lei pe „Păpăluţ, ginerele Căzacului de Mălăeşti", pe timp de 11 luni, şi ia drept zălog o parte din satul Vădeni[96].

Trec apoi aproape nouă ani şi nu mai găsim nici o menţiune, în documentele cunoscute pînă în prezent, despre Alexandra spătăroaia pînă prin 1680, înainte de 23 iunie, cînd, dintr-un act de cumpărare al ginerelui ei Enache grămăticul, o aflăm primind danie de la un Arsenie, partea de prisacă a acestuia în Cîrsteşti (ţin. Cîrligăturii), ca preţ pentru eliberarea lui şi a feciorilor lui din vecinie[97]. Urmează apoi căsătoria ultimului copil, stolnicul Iordache Cantacuzino. Ni s-a păstrat actul, din 10 februarie 1683, prin care Alexandra, exprimîndu-şi mulţumirea sufletească „că din mila lui Dumnedzău, alţi fii ci-am avut i-am căsătorit" şi că i-a înzestrat cum se cuvine, nemaiavînd ce-i da drept odoare la căsătorie fiului mai mic, „i-am dat satul Băşeanii şi satul Poprincanii, cu alte sălişte ce sînt împregiur", cu mare blestem, întărit cu semnătura mitropolitului ţării, Dosoftei, ca această hotărîre să nu fie stricată de alte rude. Este într-adevăr puţin faţă de ce primiseră surorile, marcînd o oarecare scădere a averii familiei, dar presupunem că stolnicul, care se căsătorise cu Ileana, din neamul Catargieştilor, primea şi el, o dată cu soţia, după cum era obiceiul, o zestre frumoasă[98].

Pe aceeaşi dată — 10 februarie 1683 —, Iordăchioaia dă danie satul Ionăşeni nepotului ei Ioniţă, feciorul „hiastrului" Toderaşco Iordachi, vil-vistiernic[99], sat pe care donatarul îl va dărui şi el, în 1692, după moartea bunicii sale[100].

Din aceeaşi perioadă trebuie să fie şi actul prin care Iordăchioaia donează satul Berenii fiului ei vitreg, Toderaşco Iordachi[101].

La 1 octombrie 1683, Alexandra spătăroaia vinde doamnei Nastasia a lui Gheorghe Duca Vodă, un loc de casă, în Iaşi, pe Uliţa mare „între Mitropolia veche şi casele Prăjescului", precum şi „a triia parte den casăle Iorgăi postelnicul, den loc şi den casă de piatră şi den pivniţă de piatră, parte Alecsandrei, surorii Iorgăi postelnicul"[102].

Este interesant de semnalat că, din acest act, se înţelege că ambele proprietăţi ar fi fost cumpărături ale lui Neculce vistiernicul de la Alexandra stolniceasa, sora răposatului Iorga postelnicul, care au rămas Iordăchioaiei „pentru dziastrile ce-au fost dat Neculcii vistiarnicul". Aceasta indică, contrar unor afirmaţii de care s-a făcut caz[103], că Neculce vistiernicul poseda totuşi unele proprietăţi, cumpărături, deosebit de cele pentru care-i „întorsese banii", înainte de căsătorie, Ursachi vistierul, şi că le-a cedat soacrei în schimbul zestrei primite.

---

[95] Gh. Ghibănescu, *Isp. şi zap.*, vol. III/2, p. 122—123.

[96] Idem, *ibid.*, p. 126—127; v. şi N. Iorga, *Studii şi doc.*, vol. V, p. 42.

[97] Bibl Acad., doc. rom., nr. II/287.

[98] Gh. Ghibănescu, *Isp. şi zap.*, vol. IV/1, Iaşi, 1914, p. 67—68; v. şi N. Iorga, *Studii şi doc.*, vol. V, p. 45.

[99] Idem, *ibid.*, p. 66.

[100] Idem, *ibid.*, p. 216; v. şi N. Iorga, *Studii şi doc.*, vol. V, p. 48.

[101] V. A. Urechia, *Miron Costin, Opere complete*, cit. vol. I, p. 84—85; actul este însă greşit datat 10 februarie 7161 (1653), fiind probabil din 7191 (1683); greşeala de datare e flagrantă deoarece în el se menţionează „reuposatul (sic!) Iordache spătarul", care era în mod cert în viaţă în 1653.

[102] Iul. Marinescu, *op. cit.*, p. 36—37; v. şi N. Iorga, *Studii şi doc.*, vol. V, p. 93; „Ioan Neculce", fasc. 8, p. 215.

[103] Iul. Marinescu, *op. cit.*, p. 3—5.

Dar iată că ne apropiem de evenimentele care au determinat plecarea familiei, „de răul leşilor", în Ţara Muntenească, aşa cum arată cronicarul în scrisoarea sa din 10 iulie 1732. Aceste evenimente sînt redate, fără referire directă la propria-i familie, şi într-un pasaj din cronică : „Iară în al doile anŭ a domniei lui Cantemir, scoborîtu-s-au craiul Sobeţchie cu toată puterea sa, şi cu toţi hatmanii, şi cu toată recipospolita, şi cu multe poghiazuri în toate părţile, în toată ţara, pre la Ocnă, pe la Bîrlad, pe la Bujoreni, de nu rămînè un loc neprădat şi nestricat. Tăiat-au atunce leşii pe doamna Rucsanda, fata lui Vasîlie-vodă, la cetate la Neamţu, şi pe Andrieşoaia, şi pe Enache gramaticul la o mînă, şi pe alţii mulţi. Că să făcusă tălhari nu numai de la oastea leşască, şi şi din munţii ungureşti, de jăcuiè mănăstirili, şi alţii dinspre Bugeagŭ. Încotro căutai, tot de tălhari dai. Atunce mulţi boieri şi giupînesă săraci ş-au lăsat casăle ş-au fugitŭ în Ţara Muntenească de răul tălhăretului. Atunce craiul s-au coborît în gios pen tîrgu pen Ieşi ş-au mărsu în gios pe Prut păn'la Pagul. Şi de la Pagul n-au putut merge mai nainte, că i-au ieşit turcimea şi cu tătărîmea înainte. Şi s-au întorsu înapoi, încungiurat de tătari : care cum ieşiè din obuz, cum îl'ŭ lua tătarîi. Şi s-au întorsu iar pen Ieşi înapoi. Şi era şi Petriceico-vodă cu dînsul. Ş-au lovitŭ pe la Tîrgul Frumos, şi n-au agiunsu cailor obuzului apă heleşteul cel mare de la Prigoreni. Ş-au luat Siretul în sus ş-au lovitŭ pe la Cernăuţi la Şletin în ţara lui. Iară Cantemir-vodă l-au gonit cu tătarîi păn'la Siret, la Hărmăneşti.

Atunce au ars leşii şi tătarîi multe curţi boiereşti la ţară şi la Ieşi. Ars-au în Lungani, în Obrejeni, în Popi, în Doroşcani la Leca, în Căcărădzeni 2 părechi, în Podobiţi, într-alţi Lungani, în Albeşti, în Brăieşti, în Prigoreni, în Găneşti, în Tîrgul Frumos, în Criveşti, în Petrişu, în Heleşteieni, în Hăbăşeşti, în Ruginoasa, în Hălăuceşti, în Cozmeşti, în Purceleşti, în Stolniceni, în Păşcani şi pe alte locuri multe. Tot curţi şendilite boiereşti au arsu atunce, fiind oameni închişi pen mănăstiri de frica leşilor ş-a tătarilor. Era în Golie oca de apă un potronic" [104].

Lucrurile se petreceau, deci, în 1686[105], „în al doile anŭ a domniei lui Cantemir" şi plecarea familiei în Muntenia, în frunte cu bătrîna Iordăchioaie, era motivată, aşa cum reiese din textul de mai sus, de grele necazuri ce atinseseră familia : fusese ucis tatăl vitreg al cronicarului, Enache grămăticul[106], fuseseră stricate recoltele şi arse casele şi curţile de la Prigoreni, unde stătea Enache grămăticul cu soţia, mama cronicarului, acum văduvă a două oară, şi cu fetele lor Maria şi Sanda, încă mici, fuseseră arse casele şi curţile din Paşcani, în imediata vecinătate a Blăgeştilor, unde-şi avea aşezarea bătrîna Iordăchioaie, cu fiul cel mic Iordache Cantacuzino stolnicul şi cu nepotul Ion, viitorul cronicar, care, după cît se pare, nu se împăca prea bine cu tatăl vitreg.

În Ţara Românească, mai bine apărată prin poziţia ei geografică de incursiunile polonilor, cazacilor sau tătarilor, Iordăchioaia putea conta pe sprijinul direct al rudelor apropiate, Constantin Cantacuzino stolnicul, marele cărturar, şi Şerban Cantacuzino, domnitorul ţării, nepoţi de frate ai fostului ei soţ Iordache Cantacuzino vistierul, veri primari cu mama cronicarului.

În timpul acestui refugiu, familia Cantacuzinilor moldoveni trebuie să fi stat şi prin Bucureşti, adevărat focar de cultură în acea vreme, care a lăsat, de bună seamă, urme în formarea intelectuală a viitorului cronicar, dar mai ales pe la moşiile dinspre Drăgăneşti de Vlaşca şi Roşiorii de Vede ale rudelor, locuri de care Neculce aminteşte repetat în cronică [107].

---

[104] I. Neculce, *Cronica*, p. 96—97.

[105] Nu poate fi acceptată interpretarea lui N. Iorga (*Ist. lit. rom. sec. XVIII*, vol. II, ed. a II-a, p. 270, nota 5) că plecarea în Muntenia ar fi putut avea loc cu prilejul celei de-a doua incursiuni a lui Sobieski în Moldova, din 1691, de vreme ce Neculce, în cronică, afirma categoric „în al doile anŭ a domniei lui Cantemir", şi scoate în evidenţă, e drept fără să personifice, atîtea nenorociri care au atins familia lui cu această ocazie, justificînd din plin expresia din scrisoare : „de răul leşilor".

[106] Nu vedem justificată, din punct de vedere al sensului, emendaţia introdusă în ediţia Iorgu Iordan „la o mînă", faţă de ediţia Kogălniceanu „fiind cămăraş la Ocnă".

[107] I. Neculce, *Cronica*, p. 85, 103, 104.

Şederea în Muntenia n-a fost totuşi atît de liniştită pe cît sperau bejenarii moldoveni, căci, după moartea — suspectă — a lui Şerban Cantacuzino, în al doilea an al domniei lui Constantin Brîncoveanu, are loc intrarea în ţară a austriecilor conduşi de generalul Heissler, care ocupă şi Bucureştii, urmată de invazia tătarilor chemaţi să ajute la izgonirea lui Heissler, amănunte pe care Neculce, de vreo 17—18 ani acum, le reţine şi le va reda cu multă culoare în cronica sa.

În aceste împrejurări tulburi, greu de suportat de o persoană în vîrstă care căuta tocmai liniştea, trebuie să fi murit bătrîna Iordăchioaia vistierniceasa.

Restul familiei — cronicarul, mama sa[108], cele două surori şi unchiul, fratele mamei, Iordache Cantacuzino stolnicul, cu soţia Ileana — se întoarce, după patru ani de la plecare, deci prin 1690, înapoi în Moldova, aşezîndu-se, după toate probabilităţile, la Prigoreni[109] sau poate la Paşcani[110] unde-şi avea casele Iordache Cantacuzino stolnicul, deoarece satul Blăgeşti se împrăştiase şi se pustiise în cei patru ani de refugiu.

Aceasta a fost Alexandra visterniceasa sau spătăroaia, „Iordăchioaia cea bătrînă", bunica dinspre mamă a cronicarului Neculce, moldoveancă din Bucovina, care, devenind cap al familiei după moartea vistiernicului, a administrat, timp de 25 de ani, cu mînă sigură, o avere uriaşă, pe care, în parte, a mai şi mărit-o, războindu-se mai tot timpul cu vecinii ce căutau să-i strice hotarele moşiilor. Ea şi-a căsătorit în chip fericit copiii, menţinînd la un nivel ridicat prestigiul familiei Cantacuzino, ilustrat din plin, pînă atunci, de Iordache şi fratele său Toma vornicul în Moldova şi, în măsură chiar mai mare, de rudele lor apropiate din Ţara Românească.

Pentru a-i menţine trează amintirea în sînul familiei, şi-a botezat, fără îndoială, Neculce pe unul din fiii săi cu numele de Alexandru.

3. După cum am arătat mai sus, Ion Neculce, rămînînd de mic, de pe la 5—6 ani, orfan de tată, a fost crescut în casa bunicii sale, în Blăgeşti, lîngă Paşcani, împreună cu Iordache viitorul stolnic, feciorul cel mai mic al Iordăchioaiei, şi, poate, pentru o bucată de vreme, cu maică-sa, văduvă.

Ceilalţi copii, Teodor Iordachi, „hiastrul", şi fetele Safta şi Maria, căsătoriţi, părăsiseră casa părintească.

Ca cel mai mic nepot pînă la naşterea fetelor, cît şi pentru faptul că rămăsese atît de timpuriu orfan de tată, Neculce se va fi bucurat de multă atenţie din partea bunicii şi, în serile lungi de iarnă, multe poveşti cu feţi frumoşi şi cosînzene îi vor fi încîntat aceşti ani ai copilăriei. Dar, alături de povestirile de simplă imaginaţie, bunica Iordăchioaie trebuie să fi fost aceea care îi va fi prezentat, pentru prima dată, tot sub formă de poveşti, şi diferitele tradiţii din popor în legătură cu faptele unor personalităţi atît de importante ale istoriei noastre, cum au fost Ştefan cel Mare şi Petru Rareş, care, mai ales în ce-l priveşte pe primul, au avut o largă circulaţie în Bucovina, unde Alexandra şi-a petrecut copilăria şi o bună parte din tinereţe[111].

Dacă referitor la sursa acestui grup de povestiri din *O samă de cuvinte*, prin cele de mai sus, emitem o simplă presupunere, în legătură cu alte povestiri ale cronicarului avem motive să afirmăm, cu toată greutatea, că ele îşi au izvorul la bătrîna Iordăchioaie. În această cate-

---

[108] I. Tanoviceanu, în „Arhiva", II, 1890, p. 330, considera că din scrisoarea din 10 iulie 1732 nu se poate stabili în mod concret dacă mama cronicarului s-a reîntors în Moldova sau a murit şi ea în timpul refugiului. Din scrisoarea din 1728 a Sandei Done, menţionată mai sus, rezultă însă că ea trăia încă în 1702, cînd a luat poziţie faţă de împărţeala moşiilor între copii, făcută fără ştiinţa ei, în acel an. Era, de asemenea, în viaţă la 4 martie 1704, cînd vinde, împreună cu fiul Ion şi ginerele Ştefan Luca, satul Pohorlăuţi, din ţinutul Cernăuţilor. (N. Iorga, *Studii şi doc.*, V, p. 405—406; T. Bălan, *Doc. bucov.*, III, p. 118—119.)

[109] M. Costăchescu, *Satul Prigorenii...*, p. 54.

[110] I. Tanoviceanu, „Arhiva", II, 1890, p. 331.

[111] V., de pildă, Sim. Fl. Marian, *Tradiţii poporane din Bucovina*, adunate de..., Buc., 1895.

gorie situăm, în primul rînd, cele două istorisiri în legătură cu Miron Barnovschi (nr. XXII şi XXIII)[112]. Sursa lor trebuie să fi fost Gavrilaş Mateiaş, marele logofăt, tatăl Iordăchioaiei, care, după cum s-a arătat mai sus, a însoţit pe Miron Barnovschi — cumnatul său — la Constantinopol, figurînd desigur între acei „mulţi boieri şi mazili şi curteni" menţionaţi în povestire, şi care a stat lîngă el pînă în ultimele-i clipe, domnul lăsîndu-l chiar executorul său testamentar. E firesc ca, după întoarcerea de la Constantinopol, Mateiaş să fi povestit, în primul rînd în familie, cele petrecute acolo, cu amănuntele drumului şi morţii tragice a rudei lor, domnitorul, fapte ce s-au păstrat şi transmis mai departe prin intermediul membrilor familiei, copiii lui Mateiaş.

Una din cele două istorisiri referitoare la Barnovschi, cea privind moartea calului acestuia, este redată şi în cronica lui Miron Costin, deşi Neculce spune că „letopisăţul de aceasta nu scrie nimicu"[113]. Forţîndu-se într-o oarecare măsură sensul contextului, s-a tras concluzia, din pagina lui Miron Costin, că el deţinea această ştire de la Toma vornicul Cantacuzino[114], deşi este mult mai firesc s-o fi aflat direct de la tatăl său, postelnicul Iancu Costin, însoţitor şi el, împreună cu Mateiaş, al lui Miron Barnovschi la Constantinopol. După interpretarea noastră, în textul lui Miron Costin, Toma vornicul este luat drept martor numai pentru cucernicia şi dragostea de Dumnezeu a domnitorului[115].

Un alt grup de povestiri, cu certă origine în familie, este al acelora care privesc direct pe cei doi fraţi Cantacuzini, Iordache vistierul şi Toma vornicul (nr. XXX, XXXIII, XXXVI, XXXIX)[116].

S-a arătat mai de mult că „din preajma lui Toma vornicul şi fratelui său Iordache a putut să audă Neculce o serie întreagă de întîmplări în legătură cu aceste două personaje"[117]. Dar Iordache a murit în 1664 şi Toma în 1666, cu opt şi, respectiv, şase ani încă înaintea naşterii cronicarului. Cine putea să reţină mai bine asemenea întîmplări şi să le transmită cu lux de amănunte cronicarului — cel mai devreme cînd acesta avea 10—12 ani, şi şi le putea întipări în minte — decît bunica Iordăchioaia care luase parte, ca soţie, cu tot sufletul la ele sau îi fuseseră povestite direct de cei în cauză.

Să luăm, de pildă, povestirea nr. XXXIII în care se redau chinurile suferite de cei doi Cantacuzini, după căderea lui Vasile Lupu, din partea noului domn Gheorghe Ştefan, hotărît să-i omoare la Buciuleşti, pe Bistriţa, unde-i ţinea închişi. Episodul este relatat şi de Miron Costin în cronica sa[118]. Dar în timp ce la Miron Costin se dă o expunere sumară, fără nici un fel de amănunte, la Neculce istorisirea abundă în precizări de tot felul : scoaterea lor noaptea, cu luntrea pe Bistriţa, speriindu-i că-i îneacă, jefuirea de sate, haine, odoare, bucate şi de 90.000 de galbeni de aur ungureşti, trimiterea armaşului cel mare Hăbăşescul să-i omoare etc. Apare chiar o oarecare deosebire de fond : la Miron Costin se spune că Gheorghe Ştefan, cum a auzit de venirea la domnie, în Ţara Românească, a lui Constantin Şerban Basarab, cumnat cu Constantin postelnicul, fratele celor doi Cantacuzini moldoveni, a şi trimis ordin să nu-i mai omoare ; la Neculce se dă o istorie întreagă cu căpitanul Uşurelul, trimis cu cărţi anume de Constantin Şerban Basarab, la rugămintea fratelui lor Constantin postelnicul, pentru ier-

---

[112] I. Neculce, *Cronica*, p. 16—17.

[113] Acest lucru a fost explicat prin faptul că Neculce a cunoscut, pentru această perioadă, nu textul lui Miron Costin ci o formă prescurtată de Nicolae Costin, în copie din 1721, (mai probabil din 1732 — obs. ns.), care nu conţinea episodul respectiv (v. N. Iorga, *Studii şi doc.*, vol. III, p. 35, notă).

[114] I. Şiadbei, *Cercetări asupra cronicelor moldovene*, I, Iaşi, 1939, p. 8.

[115] V. Miron Costin, *Letopiseţul ţării Moldovei de la Aron vodă încoace*, în *Opere*, ediţie îngrijită de P. P. Panaitescu, Bucureşti, E.S.P.L.A., 1958, p. 103.

[116] I. Neculce, *Cronica*, p. 21, 22—24, 26.

[117] I. Şiadbei, *op. cit.*, p. 9.

[118] Miron Costin, *op. cit.*, p. 169.

tarea celor doi prinşi, în caz contrar domnitorul muntean ameninţînd cu stricarea prieteniei şi chiar cu război. În plus, se mai scoate în evidenţă că Uşurelul a venit de la Bucureşti la Iaşi numai într-o zi şi-o noapte — de unde şi porecla —, „careli după acee multă milă au avut de la Cantacozineşti". Toate aceste amănunte nu puteau proveni decît din imediata apropiere a celor doi, şi Alexandra, soţia lui Iordache, era cea mai îndreptăţită să le cunoască şi să le transmită viitorului cronicar.

Este mult mai probabil că şi alte povestiri din cadrul celor *O samă de cuvinte* — şi cu deosebire cele privitoare la domniile lui Vasile Lupu şi Gheorghe Ştefan — le-a primit Neculce, încă din copilărie, din gura bunicii sale Iordăchioaia, decît că le-a culeş, spre bătrîneţe, cînd îşi scria cronica, păstrate din om în om, la mai bine de jumătate de veac după ce întîmplările respective avuseseră loc.

Din aceeaşi sursă de familie, şi prin intermediul aceleiaşi bunici, presupunem că au ajuns de timpuriu la cunoştinţa lui Neculce şi o serie de fapte privitoare la bătrînii Cantacuzini, Iordache şi Toma, care sînt relatate în prima parte a cronicii şi nu se găsesc în textul *Letopiseţului Ţării Moldovei*, 1661—1705, folosit ca izvor de Neculce[119]. Ne referim la intervenţia celor doi Cantacuzini pentru numirea ca domn a lui Istrate Dabija[120], la încuscrirea lui Iordache vistierul cu Dabija Vodă[121], la intervenţia lui Toma vornicul pentru numirea ca domn a lui Gheorghe Duca cel bătrîn[122] etc.

Toate acestea, ca şi multe altele pe care nu le putem identifica, le va fi culeş viitorul cronicar din gura bunicii, cu copilărească curiozitate la început, apoi, pe măsură ce creştea — bunica a murit cînd el avea 17—18 ani — cu sentimentul mîndriei că făcea parte dintr-o familie de oameni de seamă, cu fapte pilduitoare în istoria ţării, a căror memorie de pe atunci îşi va fi propus s-o cinstească prin cuvintele de laudă pe care le-a înscris, la adresa lor, în cronică.

Cele arătate mai sus ne permit să afirmăm, în încheiere, că bunica cronicarului, Alexandra Cantacuzino, „Iordăchioaia visterniceasa bătrînă", care, ca fiică a marelui logofăt Gavrilaş Mateiaş şi apoi ca soţie a marelui vistier şi spătar Iordache Cantacuzino, a trăit în miezul istoriei Moldovei mai bine de jumătate de veac, a constituit una din sursele principale de informaţie ale lui Neculce pentru *O samă de cuvinte* şi pentru partea de început a *cronicii*.

Putem spune chiar că în casa acesteia, în care, într-un timp, se făurea istoria Moldovei şi în care trăise, o bucată de vreme, un înaintaş al său în ale scrisului, cronicarul Miron Costin, şi-a descoperit Ion Neculce însăşi vocaţia sa de istoric.

ION GHICA, AUTOR AL BROŞURII PAŞOPTISTE *CE SUNT MESERIAŞII?* ŞI COLABORATOR LA GAZETA UNIONISTĂ „STÉOA DUNĂRII"

VIRGIL IONESCU

În cadrul activităţii noastre de cercetare a gîndirii social-economice şi politice româneşti din veacul trecut avem cîteodată prilejul să dăm peste scrieri necunoscute care au atît o valoare ideologică cît şi una artistică.

Răsfoind actele şi manuscrisele rămase de la Ion Ghica, am putut observa că printre ele se află şi broşura anonimă *Ce sunt meseriaşii?* (B.A.R., Arhiva Ion Ghica, mapa V, acte 1848—

[119] *Letopiseţul Ţării Moldovei de la Istratie Dabija pînă la domnia a doua a lui Antioh Cantemir, 1661—1705*, editat de C. Giurescu, Bucureşti, 1913.

[120] I. Neculce, *Cronica*, p. 31.

[121] Idem, *ibid.*, p. 32—33.

[122] Idem, *ibid.*, p. 37.

1854, f. 233—238), care a circulat înainte de izbucnirea revoluției de la 1848 din Țara Românească. Scrierea a fost reeditată în volumul I, din *Anul 1848 în Principatele Române*, București, 1902, p. 460—467, cu mențiunea că provine din „Ghica Papiers, 1848, no 2".

Unii cercetători istorici au considerat pe Ion Ghica ca autor presupus al scrierii, iar E. Lovinescu, după cum se știe, o considera o manifestație a spiritului revoluționar pașoptist din Moldova. Tratatul *Istoria României* (vol. IV, p. 49 și 60), deși combate punctul de vedere al criticului literar, consideră autorul ca „necunoscut". Sîntem însă în măsură să afirmăm că broșura *Ce sunt meseriașii?* este în mod sigur opera lui Ion Ghica. Într-o listă de „pièces politiques imprimées", el inserează la nr. 2 „*Ce sunt meseriașii?* de Ion" (B.A.R., Arhiva lui Ion Ghica, mapa VI, acte 1848—1859, f. 83); or, cu acest nume Ion Ghica a semnat mai tîrziu o serie de articole în „Journal de Constantinople" [1] precum și o scriere care s-a publicat în „Stéoa Dunării", an. II, nr. 6, Iași, 17 ianuarie, p. 24, și nr. 11, Iași, 2 februarie 1856, p. 44.

Se cunoaște că broșura *Ce sunt meseriașii?*, în prima ei parte, rezumă și localizează pamfletul *Qu'est-ce que le tiers état* al revoluționarului francez din 1789, J. E. Siéyès, iar în a doua expune programul revoluției muntene [2].

Cît privește scrierea publicată în „Stéoa Dunării" — ea se intitulează *Idei gressite* — este semnată „K... Ion***" și conține, într-o formă literară, o combatere a vîrfurilor clasei dominante din Țara Românească și Moldova, și anume a modului denaturant în care acestea prezentau străinilor fizionomia social-economică a provinciilor românești. Ion Ghica reia aici susținerile sale, aflate în broșura *Ce sunt meseriașii?*, cu privire la existența stării a treia în cele două țări române.

Sub forma originală, scrierea se află la B.A.R., *Msse române*, nr. 2825,f. 1—8. Față de autograful lui Ion Ghica, M. Kogălniceanu a intervenit cu modificări redacționale, spre a face textul corespunzător gustului cititorilor moldoveni, și, în cîteva cazuri, cu mici adăugiri și cîteva modificări de conținut, căci și el cunoștea pamfletul lui Siéyès. În virtutea acestui fapt, pașoptistul moldovean s-a socotit probabil îndreptățit să se considere coautor, punînd la sfîrșitul scrierii „K...", inițiala sub care semna unele articole, alături de Ion***, semnul scriitorului muntean.

Necunoscînd manuscrisul lui Ion Ghica, prof. Dan Simonescu, într-o bibliografie [3] și chiar în articole recente [4] atribuie scrierea *Idei greșite* lui M. Kogălniceanu. În realitate, ea aparține lui Ion Ghica. Reproducem mai jos scrierea, păstrînd particularitățile manuscrisului muntean :

„*Astăzi numai birjari nu călătoresc*, a zis nu sciu care moralist. Odinioară, Rumânu care fusese pînă la Beciu era privit ca năsdrăvan sau cel puțin farmason. Nu sunt 25 de ani de cînd negustori care se hotăra să se ducă înșii pînă la ermarocu de la Lipsica își făcea mai întîiu diata, se spovedea și se grija ca de moarte, apoi și cînd s'ăntorcea, cine era ca ei. Povestea nisce lucruri de te lăsa încreminit : *a beau mentir qui vient de loin*, zice povestea. Curioasă era ideea ce-și făcea rumâni de Occident după spusa acelor călători. Cînd să rătăcea cîte un boer rumân pînă la Paris, ho ! atunci avea trei ani de povestit despre minunele saloanelor în care a fost priimit cu toată multiumire gasdelor și cu cuvenita cinste către barba și caftanul dumnealui ; cine n-a auzit istoriea stereotipă (f. 1 recto) a comtesi, marchisi sau a duchesi fulgerată de segeții lui Cupidon la cea dîntîiu lovitură a razei arzătorului ochiu al boerului. În adevăr, saloanele de care povestea, foarte bogate în adevăr, erau proprietatea lui Frascati, posesia lui Benazet sau alte *tapis verts*, și frumoasele marchise nu avea alt pergament decît carta politii, nobleță care nu apăra todauna, pe fericitul nostru erou de consultațiile mai mult sau mai puțin gratuite ale D-lui C. Albert.

---

[1] Cf. D. Păcurariu, *Ion Ghica*, București, 1965, p. 156.

[2] Cf. G. Zane, *Economia de schimb în Principatele Române*, București, 1930, p. 407—408.

[3] Vezi *Studii și materiale de istorie modernă*, vol. I, București, 1957, p. 461 sub 85.

[4] Vezi „Ramuri", an. III, nr. 6 (23), iunie 1966, p. 17, și „Studii", t. 19, 1966, nr. 5, p. 863—865.

Astăzi însă lumea s-a schimbat, rumâni au bani de cheltueală, strae de primeneală şi de nu au cal de călărie ca în zilele strămoşilor noştri au vapoarele şi drumurile de fer care le deschid confortabilile lor perne umplute cu elastic, care de care să-i rădice piste mări şi piste ţeri. Ş-apoi, ei nu mai sunt *les paysans du Danube* de altă dată, sunt comţi, (f. 1 ^{verso}) baroni, princi cel puţin, ba unii sue vîrful nasului şi pînă la tronul Imperial, povestea cubelcului :

melc, melc, codobelc, scoate coarne...

În zioa de astăzi, un om cu musca în barbă şi şalvari roşii, fie plin de colb şi de sudoare de s-a înfăţişa la uşa salonului celui mai mare magnat al Vieni sau celui mai gras lord al Engliteri, chiar în seară de gală, uşile acelui salon s-ar deschide cu cîte duoă canaturile, nobili cu cusături şi damile, cu diamanturi s-ar da în lături ca să facă loc Suabului să le spue poveşti de la Malakoff de la Tractir (fără calambur) şi alte vitejii. Asemenea poţi fi încredinţat că şi comtele A... anu sau prinţiul B... scu n-are decît să adaoge consierjului sau suijului după numele lui ca să vadă ca prin farmec să fie priimit la Ambasador, la Ministru, la Craiu chiar. Îţi închipuesci (f 2^{recto}) frumuseţile de lucruri ce se povestesc şi ideea ce trebue să-şi formese acei oameni despre teara noastre.

Odinioară, d-abia din veac în veac se rătăcea cîte un călător frances, engles sau neamţiu prin Principate, sau cîte un negustor de particpuri, printre lecţii masgălea cîteva observaţii asupra rumânilor care după o reflecţie şi o suscripţie de mulţi ani luau forma unei broşuri de 50 pînă la 80 de feţe, în care spunea Europei în mirare că Bucuresci nu este ceea ce geografi numesc Bohara, că la Eaşi vara este călduroasă şi earna friguroasă, că boeri va să zică care au ţigani şi că riurile principatelor cară aur cu lopata. Astăzi nu este vapor de la deal sau de la vale care să nu arunce pe terimul rumânesc cîte o jumătate de duzină de politici, moralişti şi alţi publicişti călătorind pentru fericirea neamului omenesc, dar totodată în socoteala unui librer sau unui gazetar, cu tocmeală ca în 21 de zile să aducă nesăţioasei maşine lui Guttemberg materie de trei volume octavo pline de fericirea Principatelor, de pacea Europeană, ecuilibriu între puteri, integritatea Imperiului Ottoman şi toate chestiunile care d-a dreptul sau lăturalnic se ating de aceste mari interesuri. Astăzi se scrie à la vapeur.

Şi toate astea se vînd, ba încă multe şi se citesc ! Cine astăzi nu caută să scie ce să face de la Swiborg pînă la Taganrog. Cine nu întreabă ? Cine nu citesce ? Rumâni povestesc multe *de visu* ba unii şi scriu, Anglofranco-germani scriu şi povestesc. Închipuiesceţi dar comerciul de idei ce să face astăzi şi repejiunea cu care trec ele dintr-o margine a pămîntului la alta. Închipuiesceţi dar efectul ce poate avea o idee (f. 3^{recto}) greşită cînd ea poate aţăţa simpatiea sau antipatiea atîtor cetitori sau ascultători. Luînd numai pe cele însărate cu bună credinţă, voi să-ţi dau un speciment de această stare a lucrurilor, aducîndu-ţi o convorbire ce am avut anul trecut cu un turist care [era] strîngător de idei.

O idee greşită

— Cele ce-mi zici, domnule, despre rolul ce poate juca teara dumitale în ecuilibriul European sunt adevărate, îmi zice el, o mărturisesc. În desvoltarea materială a Rumânilor, Europa află un interes comercial foarte mare, află o acţiune politică în desvoltarea intelectuală a neamului vostru, o garanţie şi o acţiune civilisătoare în desvoltarea lui morală. Precum ai zis-o foarte bine, parcă provedinţa v-a aruncat între slavi (f. 3 ^{verso}) a trei imperiuri ca să fiţi o stavilă la unirea lor. Dar cum să vă dăm o esistenţă ? Cum să vă organisăm ? De aţi fi fost oameni să vă puteţi guverna într-un chip despotic sau cel puţin aristocratic era lesne ; dar voi aţi băut din ideile noastre din veacul al 18^{lea} şi nu puteţi să vă mulţumiţi cu asemenea guvernuri. Voiţi îndată un regim constituţional.

— Dară Eccelenţă (căci interlocutorul meu era Eccelenţă), şi mi să pare că nimic nu să împotrivesce la aceasta ; mai ales că curtea Suzerană nu ar avea nici un interes a se împotrivi.

— Curtea Suzerană nu ; dar cum se poate înfiinţa un guvern constituţional într-o ţeară

unde nu există o stare de mijloc (tiers état)? Dă-m voe să-ţi zic că voi tinerimea les jeunes gens care v-aţi făcut crescerea la noi, sunteţi utopişti. Pe cîtă vreme Rusiea se (f. 4^{recto}) amestecă în treburile principatelor regimul constituţional era lesne, căci consolul acestii puteri ţinea cumpăna între Prinţ şi boieri; el juca rolul stării de mijloc, era *le tiers état*. Dar acu cine poate amorţi sguduiturile (les chocs) ce se pot ivi între boeri şi ţerani, cine o se oprească pe uni a nu asupri şi pe ceilalţi a nu sdrobi.

— Dar Eccelenţă, dă-mi voie să-ţi spui că îmi pare reu că ocupaţiile şi graba cu care ai fost silit să vii aici nu te-au lăsat să treci prin Principate. Sunt încredinţat că cu pătrunderea ce ai, ai fi părăsit această idee, [care] este cu totul în contradicţie cu cele ce ai fi văzut (f.4^{verso}).

— Eram hotărît să fac această călătorie; dar apoi vorbind la Viena cu mulţi Rumâni de distinction, însemnaţi, m-am lăsat, luînd de la ei toate deslușirile ce-mi trebuea. Am vorbit foarte mult despre Principate cu D^{l} X... scu şi cu Prinţul Y...no cari cunosc foarte bine ţerile. Toţi croitori, ciobotari şi pălărieri la dumneavoastră sunt francesi, nemţi sau ovrei, ergo n-aveţi tiers état.

— Dă-mi voe, Eccelenţie, să-ţi fac o observaţie, nu doară că voesc să tăgăduesc cîtuşi de puţin iscusita observaţiea a acestor prinţi, dar concluziea mi să pare greşită. În Franţa Englitera şi Germaniea, industriea este manufacturială şi precum zici foarte bine, croitori, ciobotari, pălărieri (f. 5^{recto}) şi fabricători de tot felul sunt temeiul stării de mijloc; la noi însă, industriea este agricolă şi trebue să căutăm starea de mijloc printre acei ce practică această industrie. În industriea agricolă aflăm braţele care sunt instrumentul adică lucrătorul. Şi este ţăranul; capitalul este pămîntul, adică proprietarul...

— Dar, Domnule, posesorii sau arendaşii la dumneavoastră sunt toţi greci. Princiul X... sco şi Princiul Y... no mi-au spus că boeri nu caută înşii moşiile ci le dau cu anu.

— Este adevărat, Eccelenţie, c-un mare numer de boeri, voi zice încă cei mai mulţi, dau moşiile cu arendă sau în posesie dar totodată pot zice că cei mai mulţi proprietari (f.5^{verso}) şi caută singuri moşiile.

— D-apoi să ne-nţelegem; zici că cei mai mulţi boeri dau moşiile în posesie şi apoi adaogi că cei mai mulţi proprietari le caută pe seama lor; aceasta este o contradicţie, căci dacă cei mai mulţi le dau în arendă, va să zică că cei mai puţini le caută pe seama lor.

— Eccelenţie, văd că ţi-au băgat în cap că boer şi proprietar este tot una, dar te pot încredinţa că sunt duoă clase cu totul deosebite. Deşi mulţi din boeri sunt tot odată şi proprietari dar aceştiea sunt o fracţie foarte mică a acelor care au la noi pămîntul. Căci în amîndouă Principatele avem piste 60.000 de proprietari şi poate că numerul boerilor nu se sue la 4000. Aceşti numeroşi proprietari, este adevărat că nu au mii de fălcii precum (f. 6^{recto}) au unii din boeri; dar cei mai mulţi au de la 10 pînă la 50 de hectare. În Valahiea se numesc moşneni ear în Moldova rasăşi. Ei ţin la proprietatea lor ca la lumina soarelui; fiecare generaţie a udat pămîntul acela cu sudoarea şi cu sîngele lor. Aceştiea ar apăra proprietatea dacă ar încerca cineva să le-o răpească. Nu sciu nici englesesce nici franţusesce dar cunosc foarte bine interesele agriculturi; părerea mea este că trag în cumpănă cel puţin cît croitori şi cismari dumneavoastră, atît în privirea inteligenţii cît şi subt privirea patriotismului; îi cred în stare de a ţinea cumpăna între boeri şi popol. Deosebit de proprietari mai avem şi mulţi posesori sau arendaşi, căci nu sunt toţi greci precum ţi-au spus; mai sunt apoi epistaţi, magazineri cari cu toţii coprinzînd şi pe boeri proprietari f.6^{verso} se sue pînă la 70 sau 80.000 de familii. Deosebit de acestiea, deşi mulţi din croitori, ciobotari, ceasornicar [i] & sunt streini dar precum şi la dumneavoastră aveţi mulţi Culmani, Ulbrict, Turcoff fără ca toţ meseriaşi să fie nemţi avem şi noi mulţi rumâni meseriaşi.

— Dar clasa aceasta a proprietarilor de care îmi vorbesci este foarte importentă, cum de Prinţul X... sco şi Prinţul Y...no nu mi-au vorbit de dînsa nici decum. Îmi pare că ea este o putere pentru ţeara dumneavoastră. O să caut să mă încredinţez de cele ce-mi zici despre această clasă şi nu înţeleg cum Prinţu X...sco şi Prinţu Y...no mi-au putut zice că nu aveţi *tiers état*. Care să fie pricina de nu mi-au vorbit de această clasă.

— Nu am avut niciodată cinstea (f 7^{recto}), o mărturisesc, să vorbesc serios cu aceste persoane cinstite, dar negreşit că nu au studiat starea ţeri şi trebuinţele ei. Iată cum îmi esplic eu greşala în care au căzut. Aceste strălucite persoane, auzind adesea vorba despre tiers état, au voit să scie ce mîncare este, s-au adresat la dicţionarul dumnealor de poche şi deschizînd au cetit la zicerea tiers état voyez bourgeoisie, căci nu cruţă nici o osteneală cînd e vorba pentru fericirea patrii, precum o numesc, acolo, au găsit voyez tiers état. Atunci vor fi făcut judecata următoare : Bourgeoisie vine de la bourgeois care vine şi el de la bürger şi burg oraşan şi oraş ; apoi, aducîndu-şi aminte că şi boer va să zică boer fiind că comte va să zică comis, s-a zis burger nu (f. 7^{verso}) va să zică boer ci croitor, cismar, într-un cuvînt isnafurile sau corporaţiile. Şi fiindcă între corporaţii dumnealor n-au cunoscut decît pe cei de modă s-a zis : boeri sunt pămînteni iar burgeri sau tiers état sunt francesi, nemţi sau ovrei, într-un cuvînt, streini.

Aceasta mi-aduce aminte reflecţiea Englezului care călătorind în Franciea la o poştă unde schimba cai a scos capu pe fereastra carătei şi a văzut o femei cu părul roşu ; îndată a însemnat în porto foliul seu : Franţia, ţeară netedă ; toate femeile sunt cu păr roşu.

Doamne fereşte de idei greşite ! (f 8^{recto})".

ANTOLOGIA ÎN LIMBA GERMANĂ ALCĂTUITĂ DE THEOCHAR ALEXI (1877)

HEINZ STĂNESCU

În literatura de limbă română, rolul braşoveanului Theochar Alexi (1843—1912), romancier şi nuvelist mai mult prolific decît profund, localizator de o îndemînare discutabilă, poet neobosit, publicist, critic literar şi editor activ, este extrem de modest. Atît de modest încît cercetătorii s-au mulţumit în cel mai bun caz să reţină data naşterii lui Alexi, faptul că şi-a început activitatea literară pe vremea cînd lucra la librăria „Johann Weiss" din Bucureşti, că între 1869 şi 1882 a funcţionat ca secretar al „Primei bănci transilvănene" la Braşov, precum şi alte cîteva detalii, toate cunoscute din autobiografia autorului, însoţind antologia *Parnasul român* (Braşov, 1892), înaintată Academiei Române în speranţa obţinerii unui premiu. Menţionăm astfel pe Gh. Adamescu care-i citează (de altfel incomplet) 12 titluri de cărţi în *Contribuţiuni la bibliografia românească* (fasc. II, Buc., 1923) şi pe Ch. Cardaş, care-l apreciază pozitiv pe Alexi în *Poeţii şi prozatorii Ardealului pînă la Unire 1800—1918* (Buc., 1936). Precizarea locului şi datei decesului lui Alexi — Braşov 1912 — o datorăm cercetărilor arhivale întreprinse în 1964 de prof. dr. Franz Killyen din Braşov.

Nu numai postum, dar nici măcar în timpul vieţii, laurii succesului nu au încununat străduinţele literare, publicistice şi lexicografice ale lui Th. Alexi. Astfel, periodicele pe care le-a scos în regie proprie şi le-a condus, şi anume „Noua bibliotecă română, jurnal beletristic-literar" (Braşov, 1882—1883) şi „Poşta română, foaie pentru poporul român" (Braşov, 1888—1889) nu s-au putut impune, ruinîndu-şi editorul care trebui să cedeze curînd după aceea tipografia, al cărei proprietar devenise în 1882. Tot astfel, antologia sa deja menţionată, *Parnasul român, culegere de poezii*, este respinsă de la premiile Academiei Române pe baza raportului lui Iacob Negruzzi (Analele Acad. Române, tom. 15, Buc., 1893).

Poate că severitatea deosebită a lui Negruzzi faţă de o culegere a cărei utilitate o subliniază peste decenii fără echivoc Cardaş este datorată faptului că raportorul s-a temut să nu fie acuzat de părtinire, ştiut fiind că Alexi îi tradusese o seamă de poeme în limba germană — între care *Miron und Florika* „Idylle in 5 Gesängen" (Braşov, 1878) — şi îi publicase o biografie în termeni supraelogioşi în „Noua bibliotecă română".

Dar nici traducerile lui Alexi nu s-au bucurat de succes. Astfel, aproape nimeni nu a luat în seamă adaptarea timpurie a romanului *Ciocoii vechi şi noi* (1863) de N. Filimon, pe care Alexi a publicat-o parţial şi fără menţionarea autorului, în „Bukarester Hauskalender auf das Jahr 1868" („Calendarul familial bucureştean pe anul 1868") sub titlul *Die Emporkömmlinge historisches Sittengemälde aus Rumäniens Vorzeit* „nach rumänischen Originalquellen bearbeitet" (*Ariviştii, tablou istoric al moravurilor din preistoria României* — prelucrat după surse originale româneşti). O retraducere în limba română a acestei adaptări, mult lărgită şi care schimbă parţial numele personajelor, a apărut în 1882 în „Noua bibliotecă română" sub titlul *Ciocoii*; semnalînd acest din urmă fapt, dar necunoscînd traducerea din 1868, Grigore Băjenaru a criticat pe bună dreptate în „Convorbiri literare" (1931) atît faptul că Alexi nu a numit nici de data asta pe Filimon, cît şi împrejurarea că „a crezut că înfrumuseţează romanul, adăugînd episoade fără nici un rost".

Un alt volum al lui Alexi, şi anume *Rumänische Kunstdichtungen übersetzt* (*Poezii culte româneşti traduse* — Braşov, 1880), prost proporţionat, acordînd importanţă exagerată unor autori obscuri a trecut de asemenea neobservat. Este interesant de subliniat că Alexi a publicat aci o seamă de traduceri ale unor poezii proprii, apărute în limba română sub semnătura Stan Pârjol. De altfel, această autotraducere era un procedeu curent la Alexi, bilingv ca poet şi prozator: volumul său de versuri *Harpă şi caval* (Braşov, 1880) cuprinde, astfel, poezii ce apăruseră iniţial în limba germană în volumul său *Karpathen-Röschen, Gedichte* (*Rododendroni carpatini, poezii* — Bucureşti, 1868); iar unele poezii din *Harpă şi caval*, netraduse din timp pentru a apărea în *Rumänische Kunstdichtungen übersetzt*, şi-au găsit locul în ultimul volum de versuri al lui Alexi, *Gedichte* (Braşov, 1902).

Tot nemulţumitor s-au terminat şi străduinţele lexicografice ale lui Alexi. De prima ediţie a dicţionarului său german-român, apărut la Bucureşti, nu s-a putut bucura. Editorul era Johann Weiss, librarul la care lucra, iar acesta şi-a însuşit tot beneficiul moral şi material. Despre cele ce au urmat Alexi informează în precuvîntarea celei de-a treia ediţii, scoasă în 1886 în tipografia proprie cu titlul schimbat, *Deutsch-rumänisches Wörterbuch für Schule und Umgang* (*Dicţionar german-român pentru şcoală şi uz curent*): „Acum 20 ani am scos un dicţionar de buzunar german-român. Au trecut anii. Ca funcţionar în domeniul finanţelor aproape că nu ştiam de problemele pieţii cărţilor. Şi iată că dl. Joh. Weiss, firma devenind între timp: „Thal § Weiss", a scos la Bucureşti, în 1877, fără ştirea şi încuviinţarea mea, o a doua ediţie şi acum pregătea o a treia, a cărei sechestrare am obţinut-o, însă cu ajutorul justiţiei". Dar în 1908, data ultimei reeditări, dicţionarul lui Alexi era deja depăşit de altele mai valoroase.

Ca scriitor şi poet de limbă germană, Alexi a fost de asemenea foarte prolific, nivelul calitativ al producţiilor sale depăşind într-o anumită măsură pe cel al scrierilor sale în limba română. Am şi amintit de volumul său de versuri din anul 1868, tipărit la Bucureşti, precum şi de cel editat la Braşov în 1902; ar mai fi de menţionat — între multe altele — *Hundert Blätter Erzählungen* (*O sută de file, povestiri* — Braşov, 1883), *Die Tannenreiter, eine Ostersage* (*Junii, o legendă de paşti* — Braşov, 1889), *Johannes Honterus, eine Volksschrift* (*J. Honterus, o scriere populară* — Braşov, 1897) — o biografie romanţată a celebrului umanist şi reformator transilvănean, piesa *Warum*, „Drama in fünf Aufzügen" (*De ce?* piesă în cinci acte — Braşov, 1900), volumaşul de povestiri *Die steinerne Bank an der Burg und Das Zimmer ohne Tür* (*Banca de piatră de lîngă cetate şi Camera fără uşă* — Braşov [f. d. — între 1889 şi 1901]), precum şi antologiile: *Blütenlese deutscher Lyrik aus Siebenbürgen* (*Florilegiu al liricii germane din Transilvania* — Braşov, 1877) şi deja pomenita culegere *Rumänische Kunstdichtungen übersetzt*.

După cum am indicat prin titlul prezentului studiu, dintre publicaţiile lui Alexi, cea mai interesantă este antologia în limba germană din 1877 — şi aceasta chiar şi din punct de vedere editorial. Într-adevăr, această *Blütenlese* tipărită la Johann Gött (1810—1888), tovarăş de luptă al lui G. Bariţ şi promotor al înfrăţirii dintre poporul român şi celelalte naţionalităţi din Tran-

silvania, se deosebeşte de restul publicaţiilor lui Alexi, mai toate lucrări puţin îngrijite şi de un aspect modest ; antologia care ne interesează cuprinde VI + 210 pagini, toate atent corectate şi paginate, este frumos legată şi ilustrată cu gravuri, din care majoritatea redau peisaje ardeleneşti.

Antologia este însă deosebită în primul rînd prin concepţia generală care i-a stat la bază şi prin criteriile avute în vedere la alegerea poeziilor. Astfel, Alexi a înmănunchiat în această carte poezii de autori saşi din Transilvania, traduceri ale unor poezii de autori români şi maghiari, precum şi versiuni, în germana literară, a unor versuri în dialectul săsesc. Din această perspectivă, antologia lui Alexi se diferenţiază în mod favorabil de alte culegeri, tot braşovene şi aproximativ contemporane, ca, de pildă : *Liederbuch für die Schuljugend* (*Carte de cîntece pentru tineretul şcolar*, ediţia a 4-a Braşov, 1880) sau *Deutsches Liederbuch* (*Carte germană de cîntece* — Braşov, 1882), pentru care producţia poetică a poporului român şi a celorlalte naţionalităţi exceptînd pe cea săsească, pur şi simplu nu exista.

Autori români ca V. Alecsandri, D. Bolintineanu, D. Petrino, Th. Şerbănescu şi A. Sihleanu apar astfel în special în traducerea lui Alexi sau în cea a suceveanului Ludwig-Adolf Staufe-Simionowicz (1823—1897), profesor de liceu la Braşov între 1859 şi 1871, timp în care a tipărit volumul de traduceri *Rumänische Poeten* (*Poeţi români* — Wiena, 1865). Dintre autorii maghiari prezenţi în volum pot fi citaţi Arany Janos şi Petöfi Sandor, acesta din urmă în traducerea lui H. von Meltzl din Reghin ; dintre autorii dialectali apare Johann Carl Schuller (1794—1865), cunoscut de altfel şi ca unul din primii cercetători ardeleni ai folclorului românesc.

Alexi însuşi — care utiliza deseori în scrierile sale în limba română pseudonimul de Stan Părjol — apare în *Blütenlese*..., fie că este vorba de poezii proprii în limba germană, fie de autotraduceri, despre al căror mecanism am pomenit anterior, sub semnătura Th. Düsterblick (Th. [eochar] Privire-întunecată). Această identificare este sigură ; s-a păstrat în primul rînd scrisoarea din 1/12 septembrie 1877 a lui Alexi către Jacob Negruzzi, publicată de I. E. Torouţiu în *Studii şi documente literare* (vol. 3, Bucureşti, 1932), în care afirma : „Piesele semnate de Th. Düsterblick sînt făcute de mine" ; mai apoi în *Blütenlese*... apar sub această semnătură poezii care figurează în altă parte sub semnătura proprie, ca, de pildă, *Die gute alte Zeit* (*Vremurile bune de altă dată*) în *Karpathen-Röschen* (1868) sau *Die Riesenschlange* (*Şarpele uriaş*) în *Gedichte* (1902).

În ceea ce priveşte orientarea poeziilor filozofico-sociale — în accepţia cea mai largă a acestor noţiuni — din *Blütenlese*... ea e, datorită criteriilor de selectare ale lui Alexi, mult diferită de cea corespondentă în antologiile de limbă germană de epocă. Lipsesc, astfel, din volumul de care ne ocupăm, poezii cu caracter prohabsburgic, cele mărturisit pangermaniste şi cele de obedienţă evanghelic-luterană.

În schimb, aci este bine reprezentat Friedrich Krasser (1818—1893), cunoscutul medic sibian, ale cărui poezii anticlericale şi utopic-socialiste aveau o largă circulaţie în mediul social-democraţilor de limbă germană de pretutindeni. Din volumul lui Krasser *Off'nes Visier* (*Cu viziera ridicată* — Hamburg, 1869) provin poezii ca *Die Stimme der Natur* (*Vocea naturii*), *Erwacht!* (*Treziţi-vă!*), *Verwegener Wunsch* (*Dorinţa îndrăzneaţă*) şi *Zum Neuen Jahr 1868* (*De Anul Nou 1868*).

Nu este cazul să insistăm aci asupra importanţei lui Fr. Krasser, care — la timpul său — a avut onoarea să facă parte dintre scriitorii a căror producţie a fost interzisă de Bismarck ; poeziile sale au fost reeditate după 23 August (Fr. Krasser, *Off'nes Visier* „Gedichte und Lebensdokumente", besorgt un eingeleitet von Hareld Krasser — *Cu viziera ridicată* „poezii şi documente despre viaţa sa", [ediţie] îngrijită şi prefaţată de Hareld Krasser, Bucureşti, 1954) şi aduse parţial şi la cunoştinţa cititorilor de limbă română (*Antologia ateismului în România*, Bucureşti, 1962). Este doar de remarcat că antologiile săseşti, aproximativ contemporane unele cu cea a lui Alexi şi cele mai tîrzii, l-au boicotat în măsura posibilului pe Krasser, iar istoriografii literar

reacționari s-au străduit să-l înfățișeze ca pe un fenomen singular, absolut izolat în scrisul ardelenesc de limbă germană.

Blütenlese... a lui Alexi ne permite însă să infirmăm această teză ; într-adevăr, Krasser apare aci în tovărășia a doi poeți de orientare foarte apropiată, dacă nu chiar identică.

Primul dintre aceștia este brașoveanul Iulius Römer (1848—1926), bine reprezentat în antologie. Römer, naturalist de valoare, darvinist consecvent și unul din fondatorii turismului ca sport de masă în țara noastră, a fost studiat recent în ipostaza sa de gînditor materialist (Carl Göllner, *Betrachtungen zum fortschrittlichen Denken der Siebenbürger Sachsen im 19 Jahrhundert — Considerațiuni despre gîndirea progresistă a sașilor transilvăneni în veacul al 19-lea*, în „Forschungen zur Volks- und Landeskunde" nr. 1/1959) și de biolog (H. Heltmann, *Ein bedeutender Darwinist und Naturforscher — Un darvinist și naturalist de seamă*, în „Neuer Weg" din 15 iulie 1965).

Istoriografia literară reacționară l-a popularizat pe Römer în special ca autor de texte pentru „cîntece de societate" cum ar fi *Hoch vom Königstein* (*De sus de pe Piatra Craiului*) din pomenita culegere *Deutsches Liederbuch* (Brașov, 1882). Römer însuși nu și-a strîns în volum decît unele din versurile sale umoristice și ocazionale, și anume într-un fel de semianonimat în *In verschiedenen Tonarten*, „den ausübenden Mitgliedern des Kronstädter Männergesangvereins gewindmet von den zwei Veteranen aus dem Jahre 1871" (*În game diferite*, „[volum] dedicat membrilor activi ai Asociației corale bărbătești din Brașov de cei doi veterani din anul 1871" — Brașov, 1896).

În *Blütenlese...* însă — și numai aci — Römer este prezentat și cu poezii filozofice care ni-l înfățișează din toate punctele de vedere ca pe un tovarăș de idei și discipol întru mijloace poetice al lui Friedrich Krasser. Astfel *Neid* (*Invidie*) este un imn înălțat adevărului cel de-a pururi victorios și eliberator, iar în *Der neuen Zeit Gebet* (*Rugăciunea vremurilor noi*) este slăvită munca, singura care-l sfințește pe om și asigură progresul material și moral al omenirii.

Cel de-al doilea tovarăș întru concepții al lui Krasser este Alexi însuși. Aci trebuie menționate în primul rînd două poezii retipărite cu ușoare modificări din volumul *Karpathen-Röschen* (1868) și anume : *Kostake Negri* și *Die gute alte Zeit*. Prima îl evocă pe C. Negri (1812—1876), vestitul luptător de la 1848, combatant pentru împroprietărirea țăranilor, retras în ultimii ani de viață la Ocna, cultivîndu-și în tăcere grădina și amintindu-și luptele duse pentru libertățile cetățenești dar și deziluziile suferite. Cea de-a doua constituie o tiradă vehementă împotriva legendei persistente despre „vremurile bune de altă dată", atunci cînd tocmai în perioadele precedente legile sancționau inegalitatea dintre oameni, iar religia putea fi impusă supușilor de către stăpîni ; în partea a doua a acestei poezii, Alexi — aci Th. Düsterblick — polemizează cu elementele clericale contemporane lui, fără a vădi însă aceleași nestrămutate convingeri materialiste ca și Krasser sau Römer. Nouă în *Blütenlese...* este *In einer Herbstnacht* (*Într-o noapte de toamnă*), în care Alexi redă un fapt-divers și-i subliniază implicațiile potrivnice ideologiei bisericești.

Ținînd seama de orientarea evidentă și mărturisită a antologiei lui Th. Alexi, nu este de mirare că aprecierile din periodicele de epocă au fost influențate de această împrejurare.

Așa de pildă, cunoscutul ziar liberal de limbă germană din Budapesta „Pester Lloyd" a publicat în numărul său din 28 ianuarie 1877 o notă de lectură în general favorabilă, dar care ignora prezența în *Blütenlese...* a revoluționarului Petőfi și a socialistului utopist Friedrich Krasser. Spicuim — în traducere — cîteva pasaje caracteristice din această recenzie sumară :

„*Blütenlese...* este titlul unei antologii, apărută la Brașov la Gött și care cuprinde poezii originale și traduceri din limbile maghiară și română, [poezii] care, prin autorii sau conținutul lor, se referă și la teritoriul de dincolo de „pamîntul crăiesc...". Apar aci o serie de nume care sună bine, ca de pildă : Düsterblick, K. Kraft, Anna Th. Lange von Burgenkron Armin, Max Moltke, Julius Römer, J. Carl Schuller. Lirica maghiară este reprezentată prin ceea ce are mai admirabil, prin poezia lui Johann Arany, într-o traducere corespunzătoare. Dintre români, întîlnim pe Sihleanu și pe amabilul Bolintineanu. Culegătorul Th. Alexi se poate lăuda a fi

alcătuit cu gust și îndemînare o cărticică deosebit de atractivă. Librăriei editoriale i se cuvin laude fără rezerve, întrucît volumul a fost prezentat într-un mod care face cinste tiparniței brașovene".

Ziarul „Kronstädter Zeitung" („Jurnalul brașovean"), condus în această perioadă de Heinrich Gött (1839—1883), fiul și asociatul lui J. Gött, editorul cărții, nu a publicat o recenzie nouă — ea ar fi putut să fie interpretată ca fiind de complezență — și s-a mulțumit să reproducă în numărul său din 6 februarie 1877 cele apărute în „Pester Lloyd".

Principalul ziar al patriciatului săsesc, „Siebenbürgischdeutsches Tageblatt" („Foaia zilnică germano-transilvăneană") din Sibiu, publica în schimb, în numărul său din 24 februarie 1877, o recenzie extrem de nefavorabilă, semnată cu inițialele R.P. Aci se găsesc și observații de detaliu, nesemnificative, alături de altele mai de substanță și juste, ca de pildă cea cu privire la omiterea poeziilor lui Friedrich Wilhelm Schuster (1824—1914) și a unor traduceri din poeziile dialectale ale lui Victor Kästner (1826—1857), dar predominau generalizări severe, din care unele țînteau tocmai poeziile filozofice ale lui Krasser, Römer și Düsterblick, a cărui identitate cu Alexi îi era necunoscută lui R. P. Așa, de exemplu R.P. considera poeziile în cauză a fi „groaznic de prozaice în ceea ce privește conținutul și exprimarea...". Condamnarea volumului în totalitatea lui este neechivocă : „Ar fi lucru trist dacă ar trebui să recunoaștem în această carte într-adevăr florilegiul liricii noastre germane din Transilvania".

Alexi a reacționat la acest articol publicînd nu mult mai tîrziu — probabil înainte de sfîrșitul lui aprilie 1877 — un manifest-răspuns, o broșură in-quarto, intitulată *An den verkappten Kritiker der „Blütenlese deutscher Lyrik aus Siebenbürgen"* (*Criticul camuflat al „Florilegiului liricii germane din Transilvania"*). Tonul acestui răspuns este violent, iar Alexi nu concede în mod practic oponentului său justețea nici unei observații. Nu este cazul să insistăm aici asupra chestiunilor de amănunt în privința cărora dreptatea este cînd de partea lui Alexi, cînd de partea lui R.P., cînd de partea nici unuia dintre ei ; ceea ce este însă deosebit de interesant este felul în care autorul antologiei — mărturisindu-și post-festum crezul — pune în lumină adevărata cauză a iritării criticului de la „Siebenbürgischdeutsches Tageblatt" :

„Dvs. ați fost atît de binevoitor să concedeți că ați găsit în antologie și o serie de poezii „mai bune", „bune cu adevărat", că într-acestea se află lucruri „drăguțe", „pline de sens", „mustind de sevă" și „pline de patos". Nu vreau să vă iau în nume de rău că v-ați reținut să redați cîte ceva dintr-acestea în critica Dvs. Ați fi putut supăra printr-aceasta liga încă atotputernică a anteriilor de toate confesiunile. Într-un ziar, despre care lumea cea rea — nu eu, vai de mine — afirmă că este subvenționat de clerul luteran, nici nu ați fi putut cita pasaje din « Der neuen Zeit Gebet » de Julius Römer, din « Die gute alte Zeit » de Th. Düsterblick sau din « Die Stimme der Natur » de Friedrich Krasser. Nu, dvs. nu ați îndrăznit să faceți aceasta și faptul acesta e ușor explicabil...".

Înfruntată direct, reacțiunea s-a străduit în deceniile ce au urmat să-l facă uitat pe autorul antologiei, cît și pe aceasta din urmă.

Astfel, Julius Gross, care consemnează pînă și programele teatrale și broșurelele de patru pagini în *Kronstädter Drucke 1535—1886, ein Beitrag zur Kulturgeschichte Kronstadts* (*Tipărituri brașovene 1535—1886, o contribuție la istoria culturii Brașovului* — Brașov, 1886), omite în mod intenționat să treacă *Blütenlese deutscher Lyrik aus Siebenbürgen* între tipăriturile brașovene. Tot astfel, Friedrich Schuller, autorul volumului *Schriftsteller — Lexikon oder biographisch-literarische Denkblätter der Siebenbürger Deutschen*, IV. Band (*Lexiconul scriitorilor sau foi memoriale biografice-literare ale germanilor transilvăneni*, volumul IV — Sibiu, 1902), pentru care contează și cei ce au scris măcar o broșură și care face bio-bibliografie chiar și străinilor care au trăit o vreme în mediul săsesc și au publicat aci, ca de exemplu Francesco Stancaro, nu-i dedica lui Theochar Alexi în mod nemijlocit nici un rînd. Doar la Julius Römer, Schuller face o referire anodină la *Blütenlese...*, neputînd evita această menționare, întrucît poeziile filozofice ale lui Römer au apărut numai aci : „Poeziile scrise de Römer, din care mai multe au fost utilizate ca

texte pentru cîntece, pot fi găsite în parte în « Blütenlese... », editat de Th. Alexi, Braşov, Gött, 1877, în parte în *Rapoartele anuale ale « Asociaţiei corale bărbăteşti din Braşov »* şi în parte în « Kronstädter Zeitung »".

Tot pe aceeaşi linie, Krasser şi Alexi au fost excluşi în totalitate, iar Römer în calitate de poet filozofic din antologiile-standard de mai tîrziu. În *Blütenlese...* Krasser şi Alexi erau reprezentaţi prin cîte 5 poezii, iar Römer prin 13; în culegerea lui Franz Herfurth *Sächsische Volksliederbuch* (*Cartea săsească de cîntece populare* — Sibiu, 1895), comparabilă ca amploare cu antologia din 1877, Römer este prezent o dată, Krasser şi Alexi de loc !

Evocînd rolul şi importanţa culegerii *Blütenlese deutscher Lyrik aus Siebenbürgen*, subliniind faptul că Friedrich Krasser nu a constituit un fenomen singular în scrisul transilvănean de limbă germană şi luminînd o nouă faţetă a activităţii multilaterale a lui Julius Römer — contribuim în acelaşi timp la o conturare mai aproape de adevăr a creaţiei lui Theochar Alexi, scriitor şi poet bilingv, promotor al luptei comune a scriitorilor şi poeţilor transilvăneni pentru înfrăţirea poporului român cu minorităţile naţionale şi împotriva obscurantismului.

OVIDIU PAPADIMA, *Cezar Boliac*, Bucureşti, Edit. Acad., 1966.

Ediţiile şi comentariile din anii din urmă cu un spor neobişnuit de sociologizare au îndepărtat mai mult decît să apropie pe Cezar Boliac de conştiinţa publică contemporană. Era şi firesc să nu reuşească demonstraţia cîtă vreme efortul se făcea într-o direcţie inutilă : poezia lui Boliac. Nimeni nu poate fi convins că, în afara sincerităţii poeziei sale sociale şi de atitudine propaşoptistă, rămîne atîta aur încît să i se poată modela din el o frunză de acant.

Apoi a stăruit mult şi prejudecata că trecerea publicisticii pe primul loc în ierarhia valorică a operei lui Boliac i-ar fi strămutat monumentul într-un parc periferic. Ca revoluţionar exclusiv a fost şi este integrat în tabăra lui Bălcescu, ulterior cu simpatii oscilante între conservatori şi liberalii lui C. A. Rosetti. Omul de ştiinţă şi arheologul nu supravieţuiesc decît cu eforturi după pamfletul lui Odobescu. Şi totuşi, Boliac este o prezenţă în epocă şi o personalitate a vieţii social-politice, fără a trage după el trena mediocrităţii. Cu această conştiinţă de reconfigurare valorică a lui Boliac şi-a lucrat Ovidiu Papadima cartea sa *Cezar Boliac* — o monografie cu o tehnică foarte interesantă, pendulînd pe planuri duble şi triple, rămînînd însă cu prioritate în ziaristica lui Boliac ; o monografie a ziaristului Boliac, dar interferenţele, relaţiile şi implicaţiile l-au tras pe Ovidiu Papadima în toate direcţiile de afirmare a personalităţii acestui frate al iobagului român. *Cezar Boliac* de Ovidiu Papadima este un studiu fără precedent asupra acestui scriitor despre care s-a vorbit mult pe deasupra valorii lui, atîta cît este. Tendinţa maximalistă sau minimalistă a posterităţii critice a lui Boliac, remarcată de Mircea Rusu în cronica literară a „Luceafărului" la această carte, a dat sau a luat prea mult din meritele sale. Nimeni nu se condamnă pentru asta. Disputa, în fond, rămîne deschisă pentru cine ştie cîtă vreme. Opinia critică nu se poate alinia unei opinii precedente, oricît ar fi ea de obiectivă, pe vecie. Unghiurile, gustul, înţelegerea, educaţia, preferinţele se modifică, şi cu aceasta „metamorfoza" operei urmează la nesfîrşit. E sigur că şi în domeniul muzicii, unde registrul de notaţie este de o exactitate matematică, noi nu-l mai cîntăm pe Bach cum a fost cîntat la 1700, apoi pe vremea romanticilor şi a impresioniştilor. Poate că şi auzim, nu mai mult, dar nu exact acelaşi lucru pe care îl înţelegeau contemporanii săi. De aceea, posteritatea critică a unui scriitor fiind într-un proces activ, oricînd i se poate face, cel puţin unei părţi a ei, un proces de condamnare.

Cartea lui Ovidiu Papadima nu este o polemică, dar prin asta nu e mai puţin dinamică şi mai puţin o carte de probleme. Dacă nu e o carte deschisă de polemică, este o carte de acute probleme de istorie literară, căci Ov. Papadima parcurge, cu erudiţia sa greu de rivalizat la ora actuală de un altul, nu o operă, ci o epocă. Boliac n-are, să spun aşa, o viaţă a sa, viaţa lui este a epocii, şi numai cutreierînd-o meticulos, savant, îl afli pe Boliac cît este şi unde îi este locul. Ovidiu Papadima face această *descoperire* a lui Boliac, în epocă, învingînd prejudecăţile, despicînd un hăţiş, dezarmant la prima înfăţişare, de ziare şi reviste

cu un format greoi, ale lui şi ale prietenilor şi duşmanilor. Personalitatea sa se compune fragmentar şi ascendent, pe măsură ce evenimentele istorice se precipită şi se reclamă unele pe altele. În monografie apar, după primele capitole de punere în priză a curenţilor, aproape în exclusivitate ca pietre de hotar ale personalităţii, evenimentele istorice. Momentele-releuri ale personalităţii lui Boliac sînt după *Primii paşi în publicistică*: *„Curierul românesc" — Pămînteanul; Anul 1840; În pragul revoluţiei din 1848; Boliac şi revoluţia din 1848; În mijlocul revoluţiei din Transilvania; Activitatea publicistică la Paris; Pe drumul spre Unirea Principatelor Române; Pregătiri pentru reapariţia „Buciumului"; Lupta pentru susţinerea reformelor domnitorului Cuza; Trecerea pe poziţiile protecţionismului economic.* Rămîne în afara evenimentelor epocilor un singur capitol — *Reluarea activităţii arheologice şi numismatice.*

Ca paşoptist, de lungă durată, Boliac este un om al propulsării istoriei printr-o activitate pe care i-o concură în Muntenia numai C. A. Rosetti. De aceea Ovidiu Papadima i-a ales cu precădere activitatea gazetărească. Prin ea Boliac a pregătit, împreună cu ceilalţi scriitori şi luptători angajaţi pe frontul reformelor pentru o modernizare a instituţiilor statului românesc, acele acte istorice care veneau în continuarea revoluţiei de la 1848. Ovidiu Papadima nu a scos din Boliac, aşa cum este obiceiul criticilor-literaţi, un personaj de epocă, ci un erou civil, unul dintre combatanţii şi condeierii statului românesc. Din acest punct de vedere se pot observa altfel şi poeziile, atît de îndepărtate de noi azi. Acum, Ovidiu Papadima le aşază în contextul lor firesc, le resădeşte în climatul lor natural şi pe multe le-a înviat. Boliac în viziunea lui Ovidiu Papadima este un intelectual de frondă politică, un agitator fără clamoarea şi „mesianismul" compromis, din ultima parte a vieţii, al lui C. A. Rosetti. Un om de credinţe constante, un intelectual patriot şi un hărţuit al soartei. Activitatea lui Cezar Boliac ca gazetar este o activitate de istorie literară, deşi opera nu este literară, ci una de politică. Ligamentele ei cu poezia, cu preocupările literare erau prea strînse, şi Boliac, care e mai puţin un poet decît un mare gazetar-revoluţionar, există, prin lucrarea lui Papadima, în istoria literară a secolului trecut ca o *personalitate* a epocii, unul dintre aceia care şi-au creat prin ei înşişi epoca. Să ne amintim deci că un Boliac nou este dăruit istoriei literare. Cel care nu este ştiut decît după atîtea legende nefavorabile şi nici după ce a dat mai puţin valoros.

Personalitatea sa are un contur firesc şi real, reconstituită cu o artă a restaurării de meşter. Este o întreprindere de erudiţie pe care sălile Bibliotecii Academiei i-o certifică de zeci de ani lui Ovidiu Papadima, la care nu se mai pot adăuga cine ştie ce date noi decît din ambiţii vane de „savanţi". Cu *Cezar Boliac* al lui Ovidiu Papadima se îmbracă peisajul spiritual al epocii 1848 cu o virtute în plus, cu o conştiinţă de dreaptă cumpănă. În galeria eroică a generaţiei de la jumătatea secolului trecut, Boliac apare, prin monografia lui Ovidiu-Papadima, acolo unde nu-l văzusem decît arareori, într-un mod empiric şi prin formule.

Marin Bucur

AL. SĂNDULESCU: Duiliu Zamfirescu, *Scrisori inedite*. Bucureşti, Edit. Acad., 1967

Nu este o noutate a afirma valoarea corespondenţei ca izvor de informaţie. Sînt rare cazuri ca cel al lui Sadoveanu despre care aflăm din operă că el vînează, pescuieşte şi stă îndelung în mijlocul naturii, în vreme ce scrisorile îi sînt atît de laconice. În mod frecvent, corespondenţa corijează nişte date, fără să schimbe viziunea de ansamblu asupra unei personalităţi. Este situaţia scrisorilor lui V. Alecsandri. Publicate în 1960 şi amplificate numeric în ediţia din 1964, ele completează cu precizări biografice volumul întocmit încă din 1904 de Ilarie Chendi şi E. Carcalechi şi dau la iveală, cu mai multe amănunte, preocupările politice, relaţiile poetului cu contemporanii, viaţa culturală a ţării, lărgind, prin date noi, cunoştinţele asupra epocii

dinainte şi de după domnia lui Cuza. Aceeaşi valoare informativ-documentară o au şi scrisorile din anii 1847—1857 cuprinse în volumul *Pagini regăsite*, apărut în 1966, importante pentru tinereţea şi perioada de formaţie intelectuală şi artistică a lui Al. Odobescu, mai puţin cunoscută. Ele reconstituie surprinzător de dinamic personalitatea părinţilor scriitorului, colonelul Ion Odobescu şi Catinca, fiica doctorului cu vederi progresiste, Const. Caracaş.

În cazul lui N. Bălcescu, corespondenţa din volumul IV — *Opere* — este nu numai o sursă pentru biografie, ci, pentru anume evenimente sau perioade, constituie unicul izvor de cunoaştere de care dispunem pînă în prezent. Documentele aflate în volumul citat sînt revelatoare pentru epoca dintre anii 1838 şi 1852, cu atît mai mult cu cît din configurarea evenimentelor ce se desprind din lectura lor se conturează personalitatea lui Bălcescu, legitimîndu-l în fruntea luptătorilor anului 1848. Corespondenţa lui particulară, predominant politică, redactată de multe ori în grabă, în condiţii neobişnuite, este concepută într-un stil violent, străin de exprimarea aleasă cunoscută de publicistică, şi dezvăluie, în împrejurări dramatice, tensiunea maximă a luptătorului conştient pînă la obsesie de datoria lui faţă de ţară.

Relaţiile epistolare ale lui I. L. Caragiale, neaşteptat de numeroase şi variate pentru omul ajuns de pomină din cauza greutăţii sale de a scrie, dezmint, ca şi totalitatea operei sale literare şi a publicisticii, legenda comodităţii lui orientale, asupra căreia au insistat, contemporanii. Căci ei pierdeau din vedere ceea ce era cu adevărat important — fondul lui grav, disimulat de un surîs imperceptibil şi de verva lui ironică, scăpărătoare. Faţă de volumul de corespondenţă din 1942, scrisorile şi actele publicate în 1963 permit cunoaşterea mai autorizată a climatului familial, a raporturilor lui Caragiale cu părinţii, sora, soţia şi copiii. Cîteva scrisori versificate adresate unor nepoţi sînt concepute în aşa fel, încît, prin conţinutul lor, pot risipi părerea — şi ea împămîntenită — a antipatiei faţă de copii a autorului *Domnului Goe*.

Poate la nici unul dintre scriitorii noştri nu este mai frapantă deosebirea dintre omul de lume, ostentativ ceremonios, care a derutat pe biografi, şi trăsăturile neaşteptate relevate de corespondenţa sa, în stare să-i modifice, adesea pînă la surpriză, portretul moral, ca la Duiliu Zamfirescu. Aceste trăsături se adună din scrisori, în ciuda discontinuităţii, într-un desen a cărui claritate apare abia la sfîrşitul lecturii volumelor de corespondenţă întocmite, în timp, de Torouţiu şi Cardaş, Emanoil Bucuţa şi, de curînd, de Al. Săndulescu.

Biografia lui Duiliu Zamfirescu este prea cunoscută pentru a trebui să ne oprim la ea mai mult decît permit limitele unei fugare rememorări. Născut într-o comună situată între Focşani şi Rîmnicu-Sărat, a urmat dreptul şi literele, devenind om al legii, supleant de ocol la Hîrşova, avansat mai tîrziu procuror la Tîrgovişte. Stabilit într-o vreme la Bucureşti, scrie foiletoane sub pseudonim pretenţios, cu sonorităţi iberice, la „România liberă", frecventează cercurile literare ale lui Macedonski şi Maiorescu. Directorul „Literatorului" îl salută călduros ca pe un scriitor distins, iar Maiorescu, apreciindu-l, îl publică la „Convorbiri literare". Nu împlinise nici treizeci de ani cînd a intrat în diplomaţie, şi mai bine de două decenii trăieşte departe de ţară în mediul ceremonios al legaţiilor de la Roma, Bruxelles, Atena, sensibil la eticheta mondenă, ce ţinea de noua lui carieră. Apoi se reîntoarce în ţară în plină maturitate şi e primit la Academie, rostind celebrul discurs din cauza căruia a pierdut înţelegerea şi afecţiunea lui Maiorescu şi a altor confraţi de generaţie, Trăieşte, după acest eveniment, din ce în ce mai retras de lume, imaginînd o fantezistă descendenţă dintr-o familie imperială bizantină, pentru a impune distanţa între el şi contemporani.

Ereditatea, de care „vorbeşte cam superlativ", după cum scria Ibrăileanu, este una din cauzele care l-au îndepărtat de cei care l-au cunoscut şi l-au judecat nu o dată cu asprime. La moartea lui, Ibrăileanu, rememorîndu-şi-l ca om, dezvăluie motivele care au provocat şi adîncit distanţa de care pomeneam, enumerîndu-le într-un crescendo copleşitor: „morga", „antiţărănismul", „antidemocratismul lui", teoriile lui „cam paradoxale", prefeţele „mereu sfidătoare", polemismul „adesea intempestiv" şi, în sfîrşit, „ereditatea". Toate îndreptăţeau pe Ibrăileanu să ajungă la o concluzie severă pentru autorul *Vieţii la ţară*.

În *Critice*, volumul IV, Eugen Lovinescu scrie : „Duiliu Zamfirescu mi-a pricinuit una din cele mai mari mihniri din viața mea literară. Conștiința de a-l simți atît de aproape ca artist și atît de departe ca om".

Portretul pe care-l face G. Călinescu în *Istoria literaturii române* nu tăgăduiește cu nimic severitatea critică a celorlalți. Duiliu Zamfirescu este socotit urmaș direct al unui Tănase Scatiu, în stare „a arunca anatema" asupra arendașilor, manifestînd „îngîmfări exagerate", alternate cu „afectare și adulație".

G. Călinescu luase cunoștință de scrisorile lui Duiliu Zamfirescu, atîtea cîte au fost publicate pînă la apariția *Istoriei literaturii*, iar portretul scriitorului l-a făcut interpretînd documentele, inclusiv corespondența. Pentru omul Duiliu Zamfirescu, atunci cînd îl definește, păstrează trăsăturile exterioare, care-l fixează pe latura infatuării mondene. Din cercetarea corespondenței însă, G. Călinescu pune în lumină valoarea lui ca scriitor, finețea unor analize, sobrietatea stilistică și „intuițiile legate de tehnica romanului", pe care le socotește uneori superioare „bunului-gust" al lui Titu Maiorescu și de multe ori moderne ca idee : „Sînt în corespondența romancierului rînduri care și azi încă pentru mulți sînt avangardiste". Îl aprecia și pentru capacitatea lui de a recrea atmosfera mondenă a lumii pe care a frecventat-o, deși, G. Călinescu socotește pe Alecsandri superior ca valoare artistică pentru tablourile de epocă de neuitat, iar pe Ion Ghica neîntrecut în „înscenările muzeale" ale vremii sale.

Nici Em. Bucuța, atunci cînd povestește o ultimă întîlnire cu Duiliu Zamfirescu, n-are o viziune deosebită. Portretul din *Cuvîntul de introducere* al cărții *Duiliu Zamfirescu și Titu Maiorescu în scrisori* nu se deosebește de cel creat de G. Călinescu. În versiunea lui Em. Bucuța, scriitorul în vîrstă pozează crispat, îmbrăcat într-o haină de mătase, tăcut și mîndru, nevrînd parcă să piardă, printr-un gest necontrolat, eleganța heraldică la care ține : „Stătea răzleț între două sfeșnice de argint cu lumînări lungi aprinse, pe un scaun cu spătar înalt, cu floarea aurită din vîrf, peste creștet, ca o coroană. Dacă avea să spună ceva, ridica puțin degetul și toată lumea se întrerupea ca să-l asculte."

Em. Bucuța recunoaște și el că, alături de opera obiectivă, scrisorile aduc o „întregire de viață" și „de vibrare" „peste care nu se poate trece", dar păstrează și rezerve : „Chiar în corespondența lui, Duiliu Zamfirescu rămîne încadrat la fel de măreț, fără revărsările care își regăsesc o plăcere în sine, ale stilului epistolar". Cu toate acestea, în cuvîntul introductiv citat mai sus, Em. Bucuța remarcă, nu fără interes, intervenția lui Duiliu Zamfirescu pe lîngă Maiorescu în favoarea lui Al. Vlahuță, gest foarte semnificativ pentru omul de nenumărate ori învinuit de convenționalism rece.

Pasionat de scriitorul în a cărui vecinătate intelectuală a stat multă vreme, Al. Săndulescu descoperă 185 de scrisori inedite în colecțiile de manuscrise ale Bibliotecii Academiei și ale Bibliotecii Centrale de Stat. El semnalează, cu titlu informativ, prezența a încă patru scrisori inedite adresate lui Ilie Dăianu, aflate la Biblioteca Universitară din Cluj, motivînd neîncrederea lor în volumul pe care l-a întocmit. Din cele 185 de scrisori, unele sînt mai puțin importante, conținînd simple formule de curtoazie sau note și însemnări de afaceri. Altele sînt însă revelatoare pentru dinamica vieții politice, pentru confruntarea cu oamenii zilei. Cele mai multe, de-a dreptul cuceritoare prin francheța sănătoasă, prin căldura inefabil concretă pe care o degajă, sînt scrise simplu, fără nici un ornament, departe de fraza elegantă a lui Odobescu. Scăpat de rigorile unui stil prea oficial, impus de mediul în care trăia, scria prietenilor apropiați — Duiliu Ioanin, Trandafir Djuvara, Elena Miller-Verghy etc. — cu un ton de umor simpatic, cu căldură și sinceritate. Călător pasionat, el îi poartă prin lumina caldă a Italiei și a Greciei, descoperindu-le eternitatea mării și a campaniei romane, gustul dezinvolt al peregrinărilor în velociped sau al unei alunecări cu gondola prin canalele venețiene. Le descoperă surprizele sudului străvechi sau apăsarea veacurilor pe arhitectura orgolioasă a Occidentului, oamenii străzilor ori altețele îmbrăcate protocolar, întîlnite în cariera sa. Într-o scrisoare către Trandafir Djuvara, căruia i se adresează tot timpul afectuos și degajat, se găsește

o scurtă, dar expresivă definiţie, plină de umor, a diplomatului văzut de Duiliu Zamfirescu : „În fiecare diplomat este un înţelept epicurean sau stoic, după cum locul oferă cadîne sau pustietate sau pietre". Prietenului din tinereţe, Duiliu Ioanin, îi descrie cu vădită înclinare pentru concretizarea gesturilor şi a culorilor o berărie din Focşani în faptul serii, plină de praf şi de „o mare de pălării" ce se mişcă cu o anume ritmicitate în faţa paharelor de bere şi a farfuriilor cu ţîri. Persoanelor apropiate le face mici portrete memorabile tocmai pentru că ştie să se oprească asupra a ceea ce este semnificativ pentru fiecare. Pe Elena Miller-Verghy, pentru care are cuvinte de tandră delicateţe, o descrie austeră, dar în acelaşi timp iluminată de blîndeţe. Pe Titu Maiorescu îl defineşte succint : „tipul rasei noastre", preţuindu-i talentul, onoarea, cultul pentru frumos, echilibrul facultăţilor sufleteşti, vigoarea vieţii şi un anumit entuziasm juvenil, neînţeles de unii junimişti, pe care Duiliu Zamfirescu se simte dator să îi combată vehement.

Nu ne aflăm însă numai în faţa unor scrisori în care partea de strictă informaţie, cuprinsă ca într-un decupaj semnificativ, ar constitui totul. Există, într-adevăr, descrieri ce surprind sugestiv colţuri de natură, siluete omeneşti, întîmplări mai mult sau mai puţin senzaţionale. Dar corespondenţa dezvăluie şi chinuitoare nelinişti sufleteşti prin care trece scriitorul. Foarte tînăr încă, în scrisorile către Duiliu Ioanin, nemulţumit de slujba de la tribunal, îşi pune problema destinului şi filozofează pueril asupra religiei şi dragostei.

Copiii lui îi dau sentimentul unei reale împliniri, şi nu de puţine ori găsim în corespondenţa sa, în locul pozei severe a diplomatului, accente de calmă fericire casnică alternînd cu explozii de bucurie paternă, exprimată cu o candoare emoţionantă. Elenei Miller-Verghy îi destăinuie întîmplări din viaţa numeroasei sale familii. Lui Trandafir Djuvara la fel. Acesta îl numeşte pe Duiliu Zamfirescu „prieten de inimă". Preocupat serios de viitorul copiilor, scrisorile devin grave. Gîndul că băiatul cel mare n-ar învăţa româneşte i se pare „o monstruozitate", de aceea se simte dator să-l trimită în ţară. Scriitorul, de atîtea ori etichetat ca snob, mărturisea în septembrie 1896 lui Djuvara că fiul său va învăţa „de-a valma" cu fiii de tăbăcari de la Focşani ca „să ia caracterul limbii şi al poporului lui pentru totdeauna".

Patriotul fervent Duiliu Zamfirescu avea o severă conştiinţă a datoriei lui ca român. Dorul de ţară apare în fiecare scrisoare trimisă din străinătate. „Nici nu e pustiu mai mare — se destăinuie scriitorul Elenei Miller-Verghy — decît al lumii locuită de oameni în care nu-ţi găseşti loc". De aceea sentimentele lui faţă de patrie se păstrează cu intensitate, vii, în ciuda tuturor contrarietăţilor : „Dar sentimentul de ţară e ca linia munţilor văzută de departe : ea se ridică sus şi în curba ei moale nu se mai zăresc asperităţile, corhanele şi văgăunele".

Omul bănuit a fi servil „pînă la adulaţie" are o atitudine demnă atunci cînd este învinuit a fi părtaş la faimoasa afacere de la Veneţia ; este nemulţumit de moartea în duel a lui Lahovary, cu prilejul căreia a protestat vehement şi I. L. Caragiale, iar problemele politice la ordinea zilei le comentează deschis, cu sentimentul datoriei faţă de adevăr ce depăşea orice orgoliu personal.

Necruţător, plin de sarcasme faţă de confraţi, el era la fel de aspru cu sine. Scriind lui M. Dragomirescu îşi revizuieşte opinia despre Caragiale într-o formulare echilibrată, aşa după cum în ediţia Em. Bucuţa am citit cuvintele pe care le scria despre Slavici. Lui St. Streitman îi explică ce înţelege prin critică : „La vîrsta mea nu se mai scrie pentru plăcerea de a fi tipărit şi nici nu se loveşte în semenii săi pentru a face rău, eu, desigur, mai puţin ca oricare altul. Critica este totdeauna o durere, pentru că e o negaţiune. Numai cine creează lucrează în armonie, cine dărîmă rupe ceva ce există şi ceea ce există se întemeiază pe o lege de echilibru, fiindcă altfel n-ar exista". Propria lui operă o judecă lucid, cîteodată plin de smerită modestie : „Lipsa de destăinuire, în propria limbă, m-a făcut să mă deprind a grămădi totul în înălţimea ideală a sufletului, de unde iese cîteodată cîte un crîmpei de poezie slabă, anemică". Alteori se autopersiflează : „Gheniul literaturicesc suflă în barca mea cu o ghiduşie nespusă". De multe ori se denunţă cu patetism, ajungînd să fie sugestiv analitic.

În declarațiile lui, uneori exagerate, se simte năzuința de a depăși conformismul, de a merge spre miezul grav al lucrurilor. Năzuind să stea în zona marii arte, el înțelege nevoia unei discipline interioare, a unui scrupul solid pe care să se rezeme creația.

Corespondența publicată de Al. Săndulescu aduce o contribuție reală la cunoașterea lui Duiliu Zamfirescu ca om. Îi întregește portretul moral. Căci Duiliu Zamfirescu era agitat de orgoliu, dar și de îndoieli, de prezumția mai cu seamă de a depăși veacul său, ceea ce îl face uneori distant și neînțelegător față de contemporani; avea respect față de valorile nepieritoare ale artei, ceea ce l-a determinat să-și confrunte părerile cu cele ale lui Titu Maiorescu, față de care avea deosebită considerație. Nu dintr-o ostentație caducă, ci din nevoia de a depăși unele tipare învechite ale literaturii noastre, el își căuta un drum propriu, încercînd să se definească în raport cu mari personalități creatoare. În viața particulară era afectuos, sincer, devotat și neașteptat de modest. „Iar eu m-am strîns tot mai mult în ghioaca mea, ca unul ce trăiesc departe de țară", scria el de la Bruxelles Elenei Miller-Verghy. Toate aceste trăsături sînt puse și mai mult în lumină de studiul introductiv, serioasă analiză a întregii corespondențe a autorului romanului *Tănase Scatiu*. Cu pregătire profundă, dar și cu pasiunea cercetătorului istoriei literare, Al. Săndulescu reface, ajutat de documente, de operă și de opiniile critice ale epocii, viața lui Duiliu Zamfirescu, preocupările din tinerețe, epoca de formare, relațiile literare, sensibilitatea artistului, peregrinările, confruntarea cu marea artă, emoția arheologică și istorică, omul de lume și familistul, patriotul. Prin acest decupaj semnificativ, Al. Săndulescu a încercat și a reușit să înlăture cunoașterea scriitorului numai pe o singură latură a personalității lui. L-a urmărit cu obiectivitate, fără să putem afirma însă că în toată cercetarea nu se simte acea pornire de caldă înțelegere și adeziune față de autorul cercetat, care se concretizează mai cu seamă în concluzii, atunci cînd numește sugestiv anii de creație din străinătate „vîrsta lui de aur" : „Corespondența trimisă din străinătate de Duiliu Zamfirescu dezvăluie portretul unui scriitor dăruit cu un rar devotament față de arta sa, portret al vîrstei de aur, pe care anumite prejudecăți ale criticii l-au înlocuit cu acela de ultimă oră, al seniorului grav, cu ținută rigidă și priviri metalice".

Discriminînd cu un ochi divinator ceea ce este durabil în opera lui, privind această operă în contextul întregii noastre literaturi, Al. Săndulescu are dreptate să afirme că Duiliu Zamfirescu este cel mai de seamă precursor al romanului nostru obiectiv și primul nostru romancier de cultură europeană.

Intitulînd studiul introductiv *O corespondență de tip flaubertian*, Al. Săndulescu comentează, motivîndu-și totodată formularea, dialogul intelectual dintre Duiliu Zamfirescu și alți scriitori, dar mai cu seamă cu înaintașul său Maiorescu. Privită așa, această corespondență este un „pasionant jurnal de creație", o preocupare continuă de artă, cu un timbru personal, recognoscibil, o lume de probleme și atitudini. Oricît ar fi părut de trufaș, el își gîndea creația fără să ignoreze anume puncte de reper românești și străine, cu neabătuta preocupare de a se confrunta, de a se măsura cu fiecare scriitor în parte, pentru a se desluși, pentru a ajunge la o certitudine în legătură cu propria sa creație : „El își scrie singur biografia operei și efectuează prima ei radiografie, venind în ajutorul criticii cu date esențiale". Fiind mereu în străinătate, reînviindu-și continuu amintirile din țară, Duiliu Zamfirescu se voiește expresie națională, dar nu realitate limitat locală. De aici nevoia lui de a comunica mereu cu valorile inalterabile de pretutindeni.

Nota ediției, prin numărul și seriozitatea referințelor și informațiilor, este ea însăși o contribuție de care nu se poate să nu se țină seama, la care se adaugă notele, binevenite precizări pentru cunoașterea unor persoane sau deslușirea unor situații pomenite în oricare din scrisorile cuprinse în acest volum, gîndit cu entuziasm și conceput sub semnul unei riguroase preocupări științifice.

Cornelia Ștefănescu

RAYMOND JEAN : *La littérature et le réel* (De Diderot au «Nouveau Roman»), Paris, Albin Michel, 1965.

Cartea lui Raymond Jean reunește studii asupra unor opere de la Diderot, Stendhal, Eluard pînă la „noul roman", subliniind valoarea lor mai ales din punctul de vedere al redării realității.

Pornind de la fraza lui Marcel Proust „adevărata viață, viața în sfîrșit descoperită și explicată, singura viață deci cu adevărat trăită este literatura", autorul arată că, într-adevăr, viața se concentrează și se îmbogățește prin prisma literaturii. Proust afirmă că realitatea și literatura nu există una în afară celeilalte, că nu poate fi vorba de un raport între ele ca relații de exterioritate, ci, din contră, de echivalență, de identitate, de suprapunere. De altfel, Michel Butor spunea despre roman că este domeniu fenomenologic prin excelență, „locul unde realitatea apare sau poate să apară". Dar pentru a exprima realitatea, e nevoie de cuvinte, fără de care nu poate exista literatură. Limbajul n-are putere și expresivitate decît dacă redă strict realitatea, se contopește cu ea, realizînd un tot și devenind suveran.

Literatura nu este mijlocitor, este *contact*, contact *real* cu viața și obiectele, iar această idee de *contact* ar explica cel mai bine conștiința estetică de azi : contactul spectatorului cu imaginea la cinema, contactul nemijlocit al ochiului cu lucrurile simple, înconjurătoare, cu obiectele, imaginile și formele. Literatura este imaginea directă, fără perspectivă, fără relații intelectuale, fără gîndire, lucru *recreat*, regăsit, redat, nu *gîndit*.

„Neștiind că totul e în tot, critica tradiționalistă nu ajunge să înțeleagă că a descrie o pietricică numai pietricică, cu vinele, colțurile, asperitățile sau netezimea sa înseamnă a descrie o părticică din cunoașterea omenească", scrie Claude Simon.

Critica de azi nu analizează opera, n-o explică, n-o situează și n-o înțelege : încearcă să se contopească cu ea, fiind mai curînd psihosomatică decît intelectuală, socotind că punctele de contact ale literaturii cu realitatea sînt în fond aceleași ca ale simțurilor noastre cu realitatea. Dar pericolul pentru critica modernă este ca pînă la urmă să nu se transforme ea însăși într-o lucrare care să se substituie operei, spunînd aceleași lucruri mult mai bine și mai pe larg. Cine exprimă mai bine universul imaginar al lui Mallarmé ? Mallarmé, sau J.P. Richard, care-l explică ? Critica de azi a descoperit că cel mai bun mijloc de a vorbi despre literatură este tocmai să imite literatura, să utilizeze procedeele sale, *să devină* literatură, tot așa cum adevărata literatură a înțeles că cel mai bun mijloc de a vorbi despre realitate e *să devină* ea însăși realitate, contopindu-se cu ea.

În cartea sa, Raymond Jean grupează materialul în trei capitole : „domeniul clasic", „domeniul străin" și „domeniul contemporan".

În toate trei capitolele este vorba de lecturi care prezintă interes și valoare prin faptul că „recompun" lucrurile văzute, simțite, percepute, închipuite și, în sfîrșit, trăite. Legătura dintre literatură și realitate este dialectică. În primul capitol, referindu-se la Diderot, autorul conclude că sadismul scriitorului deviază de la originile sale pentru a deveni un instrument de critică socială. Diderot „rănește, atacă, sapă, dar totdeauna ca să arate adevărul". Sadismul său e mai mult decît un instrument de eliberare : „e o armă ascuțită și vie".

În legătură cu studiul *Eclaircissements* al lui Henri Guillemin, Raymond Jean aprobă punctul de vedere al autorului, care-l admiră pe Zola pentru că, fiind un romancier naturalist „și chiar mai mult : dușman al *ordinii*", poate fi pe deasupra și „un suflet"..

Despre Cocteau spune că „e păcat că nu e chiar atît de subversiv cît vrea să pară", și-l situează printre valorile cinematografului mult mai mult decît printre cele ale literaturii.

Valoarea lui Eluard stă în imagini care devin palpabile, accesibile ochiului, aceea a lui Sartre în „a fi știut nu *să evolueze*, ci *să meargă* cu timpul său, participînd la lupte reale ..., înțelegînd că o filozofie nu rămîne vie decît dacă merge înainte".

În capitolul următor, „domeniul străin", analizînd tematica presei americane, Raymond Jean constată că e influențată în cel mai înalt grad de Europa și că America e lipsită de poezie pentru americanii care se refugiază în formalism.

Vorbind de Maiakovski, spune : „Ca toți marii poeți, a apărut prea devreme și a văzut prea departe". Despre Hemingway scrie că „Mînuiește pana ca pe un harpon sau pe o carabină. Iată cheia acestui stil direct, violent și rapid care este, poate, partea cea mai durabilă a operei sale".

Al treilea capitol, „domeniul contemporan", pune problemele noului film și ale noului roman, despre care spune că „ne obligă să luăm act de realitatea obiectelor care ne înconjură și care fac să dispară umanul" ceea ce, implicit, anulează *acțiunea*, *drama*, și ne face să așteptăm *să privim* povestirea, nu s-o *citim*.

În seria filmelor reprezentative pentru noul stil vorbește de *Memoriile din Hiroshima* ale lui Resnais, cu textul de Marguerite Duras, de *Aventura nopții* și *Noaptea* ale lui Antonioni, de *Jules și Jim* al lui Truffaut, de *Muriel* al lui Resnais și Jean Cayrol „o operă plată, ca oglinzile și cărțile poștale", filmul cel mai apropiat de noul roman, reprezentînd mediocritatea cu imparțialitate.

Știind că în fața romanului modern cititorul rămîne uneori perplex, neștiind cum să-l pătrundă, cum să-l înțeleagă, autorul își pune întrebarea dacă rolul romanului contemporan este de a crea și favoriza o relație pozitivă între om și lume. În concepția literaturii orientate spre acțiune, spre transformarea lumii, această relație e clară, dar autorul se întreabă dacă alte moduri de expresie, cum ar fi poezia și teatrul, n-ar avea mai multă eficacitate. Dacă vocația romanului constă în *a descrie*, a exprima, a reflecta raportul dintre om și realitate, și dacă acest raport este de exterioritate, romanul oglindind într-adevăr o situație reală pe care omul o ocupă în univers, dar în care el se simte străin, rămîne totuși o manifestare a realității umane, pe care o definește Marx în *Memoriile economice și filozofice* : „... Fiecare din aceste raporturi omenești cu lumea : a vedea, a auzi, a mirosi, a gusta, a pipăi, a gîndi, a privi, a simți, a voi, a acționa, a iubi — pe scurt, toate organele... sînt, în raportul lor obiectiv sau în comportamentul față de obiect, luarea în posesiune a acestui obiect. Luarea în posesiune a realității umane, felul în care se comportă față de obiect este *manifestarea realității omenești*".

Referindu-se la Lucien Goldmann (*Pour une Sociologie du roman*, Gallimard, 1964), Raymond Jean propune ca orice analiză serioasă a romanului modern să fie făcută pe bazele raporturilor structurale dintre *forma* pe care opera o adoptă și mediul economico-social care îl exprimă. Bizuindu-se pe celebrele analize ale lui Marx asupra caracterului de fetiș ale mărfii, el arată că, într-o societate în care valorile nu există decît în funcție de bani, conștiința colectivă tinde să-și piardă orice realitate activă pentru „a deveni o simplă reflectare a vieții economice", și că pînă la urmă „și dispare".

Autorul arată că, pornind de la ideile exprimate de Goldmann, apare evident ca o astfel de societate să aibă tendințe de a produce o literatură în care conștiința rămîne pasivă în fața obiectelor. De aici și opere care, spre deosebire de romanul tradiționalist, sînt lipsite de personaje, exprimă o imparțialitate rece sau se lasă duse de fluxul vertiginos al vieții interioare și al memoriei.

Raymond Jean se referă în mod special la acea literatură pe care Jean Bloch-Michel o numește a impostur ei, precizînd că nu autorul e impostorul, ci lumea în care trăiește : „... Francezii au trăit în impostură. Au fost mințiți și au fost siliți să mintă cînd nu voiau s-o facă. Falsă victorie, falsă revoluție, falsă măreție și falsă misiune, asta li s-a oferit, împodobind cu cuvinte mari care nu spuneau nimic o realitate pe care ei refuzau s-o cunoască în tot adevărul ei".

După Jean Bloch-Michel, omul nu face decît să se conformeze situației sale reale în fața lumii și a lucrurilor și să se creeze structurile operei sale în consecință. Robbe-Grillet spunea : „Formele pe care le creează omul pot aduce noi semnificații lumii". Ceea ce aduce fără îndo-

iată noul roman este dorința de a crea, de a merge înainte, de a prezenta noi opere, de a multiplica posibilitățile limbii, de a crea oarecum o nouă viziune a realității.

Singurul pericol, spune Raymond Jean, e ca această experiență creatoare, exploratcare, liberatoare să prezinte o valoare numai pentru autorul care o trăiește în mod real. A promova un tip de roman accesibil mai degrabă autorului înseamnă a micșora mult cîmpul de influență al literaturii, așa cum s-a întîmplat adesea în poezie și în pictură.

Concluzia la care ajunge autorul în încheierea care poartă titlul „Responsabilitățile noului roman", este aceea a unei formule în care să izbutească să împace caracterele noului roman cu acelea ale romanului angajat, căci numai în felul acesta „va regăsi în același timp vocația sa universală, dar și sensul adevăratelor sale responsabilități".

Aristița Negreanu

ROBERT BRUSTEIN: *The Theatre of Revolt.* An Approach to the Modern Drama, London, Methuen Co Ltd., 1965*.

Atrăgătoare de la prima vedere prin însuși titlul său, cartea lui R. Brustein îl interesează pe cititor de la primele pagini în care autorul își dezvăluie întreitul scop al lucrării: examinarea unei idei sau atitudini predominante la opt dramaturgi moderni[1], analizarea operei lor în adîncime, sugerarea unei abordări a întregii drame moderne, pentru ca, începînd cu primul capitol, *Teatrul revoltei* să-l cîștige definitiv atît pe cititorul neavizat, cît și pe cercetătorul specializat.

R. Brustein are mari posibilități analitice, un spirit lucid și nervos în același timp, dotat deopotrivă cu rigoare științifică și cu pasiune.

Miezul care asigură coeziunea volumului și criteriul înrudirii celor opt dramaturgi este revolta ca atitudine și credo.

În întreaga dezvoltare a dramaturgiei universale, Brustein distinge două direcții, care rămîn în memoria cititorului sub forma a două metafore plastice prin ineditul lor. Teatrul comuniunii — tragicii greci, Shakespeare, clasicii francezi — întrupat în imaginea unui templu clasic, al cărui preot oficiază în fața unei mulțimi încrezătoare, și teatrul revoltei, înfățișat ca un templu în ruine, cu un preot grotesc care îndreaptă o oglindă deformantă către o mulțime ce se împrăștie speriată, hulindu-l pe preotul rămas singur în fața neantului.

Teatrul revoltei, care ne apare ca un al doilea val de romantism, cu Nietzsche ca pivot filozofic, are rădăcini în teatrul comuniunii în punctul ultim al curbei lui descendente, care pornește de la încredere, trece prin nesiguranță și sfîrșește în neîncredere. Oare melancolia lui Hamlet nu se va transforma în chinul dureros al eroilor pirandellieni și în desperarea neagră a personajelor lui O'Neill, iar vocabularul negativ al lui Lear nu va deveni vocabularul teatrului de azi?

Teatrul modern se revoltă împotriva publicului burghez incult, laș, mulțumit de sine, filistin, lacom, împotriva întregii oficialități, a lui Dumnezeu însuși. „A-l ucide pe Dumnezeu și a construi o biserică sînt scopurile constante și contradictorii ale revoltei" (Camus).

---

* Robert Brustein este profesor de literatură dramatică la Universitatea din Columbia și critic de teatru. Este considerat unul dintre criticii dramatici reprezentativi din S.U.A.

[1] Criteriul selecției este una din puținele obiecții ce se pot aduce lucrării, deși în *Cuvîntul înainte* se explică excluderea lui Giraudoux, O'Casey, Synge, Lorca, Camus etc. Dacă acceptăm punctele de vedere asupra lui A. Miller sau T. Williams, O'Casey, Yeats, Camus și Sartre — ultimii exploatați ca teoreticieni — nu putem fi de acord cu omiterea lui Beckett, Ionesco, Dürrenmatt, pentru că personalitatea lor nu s-a definit în prea puținele lor opere.

În conglomeratul de atitudini și soluții specifice, criticul distinge trei tipuri de revoltă care, devenite noțiuni, sînt manipulate în definirea diverșilor dramaturgi :

„Revolta mesianică", prin excelență romantică și egotică, în care creatorul se revoltă împotriva creatorului omnipotent, încercînd să-l substituie. Eroul mesianic e supraomul nietzschean, cu dimensiuni mitice de tip prometeic, luciferic, cu accente hortative. Conceput ca o dezvoltare excrescentă a autorului, eroul mesianic nu se identifică cu el. Ambițiile lui totalitare sînt respinse, el nu atinge divinitatea și, în cele din urmă, e abandonat. Aceste drame au structură de mit sau romance (povestire cu atmosferă exotică, de basm), scrise într-un limbaj elevat, cu dicțiune profetică.

„Revolta socială", cu ambiții la fel de categorice, însă la o scară redusă. Piesele compacte, „bine făcute", disecă relațiile individ—societate și au originea în dramele lui Lillo, Beaumarchais, Lessing. Personajul central e înlocuit cu un grup sau, cînd e păstrat, devine întruchipare a degradării, ca la Brecht. Tonul lor e demascator și condamnator.

„Revolta existențială", contradictorie prin dimensiuni : microrevoltă împotriva propriei existențe și macrorevoltă împotriva întregii creațiuni. Simburele teatrului absurdului (Beckett, Ionesco, Pinter, Albee), această formă de revoltă este cu atît mai dureroasă cu cît e mai dispersată și mai zadarnică. Comparat cu eroul mesianic supraom, antieroul existențial subom nu reușește să iasă la lumină : personajele lui Pirandello sînt închise în propriile lor iluzii, personajele din *Scaunele* sînt bătrîni și impotenți, vagabonzii din *Așteptîndu-l pe Godot* sînt tragic de inerți. spunînd : „Da, hai să mergem. (Nu se mișcă din loc.)" Stările lor de spirit sînt bivalente, alternînd între accente extatice și invective dure, ca Poetul din *O piesă de vis* de Strindberg, care, scăldîndu-se în mocirlă, nu pregetă să privească cerul. Exaltarea romantică e înlocuită de o mizantropie swiftiană împletită cu un unghi de spiritualitate din care carnea omenească este văzută ca excrement în descompunere. Drama existențială își explică tragismul totalei lipse de lumină și implacabilității morții prin dubla și contradictoria percepere a timpului, care trece lent sau rapid : „Într-o zi ne-am născut, într-o zi vom muri, în aceeași zi, în aceeași clipă" (Beckett).

Cum era și firesc, Brustein află rădăcinile teatrului modern al revoltei la Ibsen, care este cu subtilitate interpretat prin poziția lui absolută față de adevăr : adevărul ultim se află în conflictul perpetuu dintre adevăruri. De aici rezultă aparenta contradicție a lui Ibsen, care, identificîndu-se cu eroii săi mesianici, Brand, Iulian, se detașează de ei și-i pedepsește ca vinovați de căutarea absolutului. Revolta lui Ibsen este totală, împotriva a tot ce este stabilit, și din această perspectivă face Brustein critica criticii ibseniene, care eronat l-a interpretat ca trecînd de la mesianism la conformism și acceptare.

Pentru facilitarea expunerii punctelor de vedere, criticul preia clasificarea operei lui Ibsen în trei perioade. Perioada mesianică, a cărei dilemă este oscilarea între Brand, fanaticul marilor virtuți, dușmanul compromisului, admirat ca rebel ideatic, dar condamnat ca practician, și Peer Gynt, omul compromisului modern, care nu-și poate afla propriul eu. În a doua perioadă, conflictul, esențialmente același, ia forma ciocnirii dintre individ, căutătorul adevărului, și cetățean, omul îmblînzit, identificat cu nevoile comunității, conflict care apăruse și în dihotomia Brand-Primar. Mînat de imboldul pătrunderii adevărului ascuns, Ibsen se revoltă împotriva minciunii ca bază a instituțiilor moderne. Extinzînd drama doamnei Alving, obsedată de strigoi, la soarta Europei burgheze a secolului al XIX-lea, Ibsen, în *Strigoii*, operînd cu detectivismul lui Oedip, dezgroapă adevăratele cauze ale tragediei umane : stupiditatea, falsitatea și inumanitatea generațiilor. *Rața sălbatică* este privită ca un corectiv satiric al ibsenismului sfărîmător de măști și minciuni. Oamenii preferă minciuna sau iluzia — teză ce va reveni la Pirandello și O'Neill — dezvăluirii adevărului dacă cel ce o face este mînat de imbolduri externe, ca Gregers Werle, și nu din convingeri eroice ca Brand, condamnat de fapt și el pentru intransigență. Dramele ultimei perioade, marcat autobiografice, se rotesc în jurul unui erou — *alter-ego* al scriitorului — sfîșiat de conflicte. Constructorul Solness, ca și sculptorul Rubek (*Cînd ne vom*

scula din morți) refac traiectoria dramaturgului : de la biserici cu turnuri la case de locuit și apoi, datorită unui imbold extern al unei iubiri tinere, din nou case, însă cu turnuri, ce îmbină realismul cu simbolismul poetic. Ultima dramă, *Cînd ne vom scula din morți*, testamentară ca romancele lui Shakespeare sau cvartetele lui Beethoven, materializează prin sculptura lui Rubek viața autorului : de la speranța transcendentă a sculării din morți la reflectarea lumii contemporane prin smulgerea măștilor și la izolarea în prim plan a artistului copleșit de viața irosită.

Definit printr-o paralelă cu Ibsen și explicat psihanalitic, Strindberg apare măcinat, datorită determinismului biografic, de un dualism pe diverse planuri : rebel mesianic, totuși înfricoșat și supus, oscilînd între servitute țărănească și aroganță aristocratică, între adorarea femeii și misoginism. Specificul lui este subiectivismul constant și refuzarea realității, pe care Ibsen o acceptă.

Două ipoteze ale revoltei sînt evidente în creația lui Strindberg. Mesianică-socială, cînd cea mai puternică influență este Nietzsche și Schopenhauer. Conflictul antagonic dintre sexe este cel fundamental în *Tatăl* și *Domnișoara Iulia*, ciocnire terminată cu victoria bărbatului, fiind mai adecvat luptei pentru existență. Jean, aristocrat sexual și sclav social, vine în conflict cu Iulia, sclavă sexual și aristocrată social, și învinge, deși victoria e relativă, căci prin moarte Iulia se purifică, iar Jean va continua să răspundă apelului contelui. După o criză spirituală, la Strindberg se conturează a doua ipostază existențială a revoltei sale, cînd asupra lui se exercită influența lui Swedenborg, a filozofiei hinduse și budiste. *Drumul spre Damasc* reface prin tripticul hegelian evoluția artistului : teză : afirmație ; antiteză : negație ; sinteză : comprehensiune și resemnare. Misoginismul se atenuează, propriul eu cu veleități de supraom devine obiectul satirei. Piesele capătă caractere onirice, limitele se pierd în fluid. Din perspectiva rebelului împotriva mărginirii condiției umane, trupul omenesc îi apare bălăcit în murdărie, deși cu aspirații de elevație. Această dualitate umană este explicată, în *O piesă de vis*, de fiica lui Indra *alter-ego* al autorului, prin aceea că oamenii sînt rezultat al contopirii lui Brahma, elementul bărbat, spiritual, sacru, cu Maya, elementul feminin, carnal, profan. Mîntuirea de contradicții e posibilă numai în moarte.

Trecînd de la marii reprezentanți ai dramei nordice la Cehov, eseul lui Brustein ne apare discret, neostentativ și subtil, ca și creația dramaturgului rus. În comparație cu subiectivismul exacerbat al lui Strindberg, Cehov este prezentat ca artist obiectiv, nepasionat și impersonal. Revolta lui în negativ irumpe din concluzia pieselor că viața descrisă de el este cum nu ar trebui să fie. Oroarea de teoretizare și discursivitate l-au făcut pe Cehov să renunțe la afirmarea sau măcar sugerarea unei ameliorări. Prin dramă, el condamnă Rusia vremii sale ca mediu nefavorabil — și prin farsă, pe oameni, indolenți și inerți, dar nu indică vreo ieșire din impas. Piesele sale nu au eroi, personajele se împart în ticăloși și victime — compătimite, dar responsabile de tot ce li se întîmplă. Ceea ce criticul american subliniază admirativ este evitarea de către Cehov a senzației de melodramă prin îngroparea subiectului — scenele violente se petrec între acte — și încheierea acțiunii mai înainte de reversul melo — convențional — virtutea în *happy-end*. De asemenea este remarcată realitatea fluidă în aparentă încremenire, care-l apropie pe Cehov de Beckett, (o notă de subsol comunică faptul inedit că Cehov plănuise o piesă asemănătoare cu *Așteptîndu-l pe Godot*), ca și plurifuncționalitatea dialogului. În detaliu sînt analizate capodoperele *Trei surori* și *Livada cu vișini*. Evoluînd în jurul conflictului dintre cultură și vulgaritate, *Trei surori* arată influența nefastă a mediului asupra unor intelectuali resemnați și inerți și sfîrșește pe dialectica speranță — deznădejde, evitînd o atitudine declarată a autorului. *Livada cu vișini* este în intenția autorului aproape o farsă atît ca satiră a melodramei convenționale, cît și ca atitudine față de personajele-victimă care nu mai sînt compătimite. Ca și *A douăsprezecea noapte* (aș adăuga și epopeea lui Falstaff), *Burghezul gentilom*, *Domnișoara Iulia*, *Cătunul*, *Livada cu vișini* este construită pe tema transferului de

putere de la clasa feudală la cea burgheză. Și totuși nu acest fundal social îl interesează pe Cehov, ci tipologia umană ca atare, de aceea el rămîne neutru față de cele două tabere.

G. B. Shaw, susceptibil de diverse interpretări, își găsește în Brustein un interpret lucid și inteligent; el subliniază la dramaturgul englez care, mai în ris, mai în serios, socotea că cei doi mari scriitori englezi sînt Shaw și Shakespeare, dihotomia artist-filozof. Întreg eseul evoluează în jurul concepției lui Shaw, care punea rolul militant al scriitorului înaintea rolului său estetic. Criticul se concentrează pe dezvăluirea contradicțiilor scriitorului în trei din piesele lui Shaw: *Casa inimilor sfărîmate*, *Înapoi la Matusalem*, *Om și supraom*. Este drept că revolta lui Shaw este în primul rînd descifrabilă în teoria care, sub o formă sau alta, însoțește piesele sale. Dar oare Shaw în piesele sale „neplăcute" și „plăcute" și în *Trei piese pentru puritani* nu atacă baza și suprastructura lumii burgheze contemporane, cu filistinismul, ipocrizia și puritanismul ei exagerat? Or, a te rezuma la menționarea într-un paragraf a acestor piese și la expedierea în cîteva fraze a capodoperei *Sfînta Ioana*, care se ridică împotriva convențiilor ce încorsetează gîndirea omenească, nu înseamnă o judecată arbitrară? Exceptînd această rezervă, apreciem și aici modul dialectic al analizei lui Brustein. Shaw este un filozof eclectic: tendințele mesianice din doctrina supraomului nietzschean se îmbină cu utilitarismul pragmaticului victorian și socialistului fabian pe fundalul concepției bergsoniene a evoluției creatoare și a elanului vital (forța vitală la Shaw) și duc la elaborarea unei soluții salvatoare: religia științifică. În comedii, scrise cu talent inegalabil, Shaw, arată Brustein, nu face critică socială, cît descrie conflictul dintre propria lui revoltă și realitate, pe care o urăște și împotriva căreia se manifestă pe două căi: ca reformator revoluționar înregistrînd revolta contra realității prin urmărirea idealului în politică (socialism) și filozofie (evoluția creatoare) și ca artist recreînd realitatea în forma ideală de artă.

Eseul despre Brecht debutează prin aceeași metodă de descifrare a originalității prin comparație. Aici Brecht este întîi alăturat lui Shaw prin aspectul social al revoltei și prin caracterul discursiv nonaristotelic al teatrului său, iar apoi opus lui Shaw prin intensitatea dureroasă și tragică a revoltei împotriva societății. Plasarea lui Brecht în contextul dramei universale a revoltei pornește de la descoperirea nucleului dialectic al revoltei brechtiene, în același timp obiectivă, activă, remediabilă și realistă împotriva societății burgheze și, printr-o serie antonimică, subiectivă, pasivă, iremediabilă și romantică împotriva haosului uman, și duce la distingerea a trei perioade în creația sa: revolta existențială sau faza büchneriană[2] — cînd Brecht este descendentul direct al expresionismului german manifest la Büchner și Wedekind, cînd teama metafizică îl duce la o viziune scatologică și patibulară asupra lumii și vieții —, revolta socială sau faza jonsoniană[3] — cînd adeziunea la comunism îl ajută în obiectivarea sentimentelor, raționalizarea artei și concretizarea cauzelor neliniștilor sale în lumea capitalistă —, și faza shakespeariană[4], care încheie în calm și seninătate orientală, prin piese alegorice, evoluția lui Brecht. Brustein nu omite nici menționarea inovațiilor tehnice (teatrul epic și *Verfremdungseffekt*), dar accentul cade pe fondul specific al revoltei brechtiene, ceea ce asigură încadrarea dramaturgului german în liniile teatrului revoltei.

Pe un fundal filozofic bergsonian, teatrul lui Pirandello oscilează între limitele revoltei existențiale — drama frustrării umane în jurul conflictului dintre timp și atemporalitate — și ale revoltei sociale — asaltul împotriva celor ce vor să pătrundă tainele semenilor.

Pentru precizarea diferențelor dintre personajele pirandelliene, Brustein utilizează termeni generalizatori din Aristofan și Commedia dell'arte: eiron (oameni ce se autodesconsideră), alazon (impostori, bufoni), pharmakos (victime). Atît autorul, cît și același personaj, poate

---

[2] După Georg Büchner. Este vorba de piesele *Baal*, *Tobe în noapte*, *Jungla orașelor*.

[3] După Ben Jonson. Este vorba de *Lehrstücke* și majoritatea creației sale începînd cu *Opera de trei parale*.

[4] Corespunzătoare romancelor *Furtuna*, *Poveste de iarnă*, *Cymbeline*. Este vorba de *Cercul de cretă caucazian*.

acoperi dintr-odată două din cele trei noţiuni. Pirandello este alazon, căci îşi scrutează personajele, dar şi eiron, căci suferă alături de ei, iar Henric al IV-lea este pharmakos şi eiron, o victimă-pacient a interesului şi curiozităţii celorlalţi, dar şi un lucid ce acceptă conştient masca nebuniei pentru a se refugia în atemporalitate ca semn de revoltă împotriva existenţei. Conflictul general dintre aparenţă şi realitate ia aici forma de conflict dintre viaţă şi formă, iar aparenţa devine iluzie. Dihotomia faţă-mască din teatrul grotescului este păstrată de Pirandello. Individului i se opun convenţiile, pe care el este obligat să le accepte, aşa cum îşi acceptă pînă şi identitatea stabilită de alţii. Masca nu numai că trebuie acceptată, dar nu poate fi smulsă, căci iluzia este o condiţie *sine qua non* a realităţii, iar ceea ce este dincolo de ea este incognoscibil. Inaccesibilitatea realităţii obiective şi indispensabilitatea iluziei constituie sursa pesimismului şi scepticismului pirandellian.

Pentru crearea unei continuităţi istorice şi dezvăluirea de afinităţi, Brustein dă o listă de descendenţi în diverse direcţii. Pirandello se poate astfel asemăna cu un copac stufos din care se desprind viguroase personalităţi, ca : Sartre şi Camus, Beckett, Ionescu, O'Neill, Pinter şi Albee, Thornton Wilder şi Jack Gelber, Anouilh, Giraudoux, Genêt.

Cum era de aşteptat, O'Neill, ca scriitor compatriot cu autorul, este interpretat cu spiritul de pătrundere al unui bun cunoscător al vieţii culturale specifice a S.U.A., păstrînd totodată şi o totală imparţialitate. Mînat de cerinţele modei culturale americane, interesată în primul rînd de personalitatea unui creator şi apoi de creaţia lui, O'Neill şi începe cariera printr-o ambiţioasă dorinţă de rivalizare cu dramaturgii consacraţi de pe continent. Succesul care nu întîrzie să apară are caracter meteoric, cu străluciri intense, dar trecătoare. Creaţia lui este neautentică. Influenţele rămîn extrinseci operei. Mesianismul său grandilocvent, ca şi modalităţile tehnice împrumutate au un caracter de poză şi teribilitate. Ulterioara indiferenţă a publicului şi izolarea autorului îi permit să se regăsească şi să-şi scrie capodoperele. A doua culme a gloriei sale rămîne definitivă, şi din această prismă este analizat teatrul revoltei lui O'Neill. Nedezminţindu-şi metoda paralelismului, Brustein compară *Vine vînzătorul de gheaţă* cu *Raţa sălbatică*, înrudite prin tema indispensabilităţii iluziei în viaţă, ridicată de O'Neill de pe planul dezbaterii etice la rangul de universalitate. Lumina ucigătoare a adevărului — doctrina Azi — îi îngheaţă pe adepţii lui Mîine-iluzia, pînă cînd se descoperă că şi distrugătorul visului îşi întemeiază liniştea tot pe o iluzie. Un singur personaj, care a trecut la noua credinţă, îşi dă seama de deşertăciunea vieţii. Antimesianică [5], drama întruchipează transformarea lui O'Neill dintr-un rebel mesianic neveridic într-un rebel existenţial autentic.

Prin *Lungă călătorie de o zi în noapte*, O'Neill face o vivisecţie în propria-i persoană, căutîndu-şi influenţele ancestrale şi reuşind prin descoperirea lor să se scalde într-o baie purificatoare de autodefinire. Familia Tyrone este familia O'Neill şi totodată fiecare din aspectele personalităţii lui Eugene O'Neill. Confesiunile tatălui, fratelui şi mamei elucidează pe rînd conştiinţa chinuită a dramaturgului, dar, deşi familia Tyrone este înghiţită de negură, triumful lui O'Neill ca artist şi om este subînţeles prin însăşi realizarea irosirii sale trecute, prin înfruntarea, în sfîrşit, a strigoilor săi.

Brustein concepe evoluţia teatrului revoltei în cicluri viconiene, de aceea el îşi încheie volumul cu o privire asupra teatrului cruzimilor, o revoltă mesianică dublată de o terapeutică a răului.

Eseul este conceput sistematic şi deductiv, schiţînd paralelogramul influenţelor teatrului propus de Artaud. Piesa *Ubu Rege* de Alfred Jarry întemeiază teatrul absurdului, din care se trag, pe de o parte, dadaismul şi, pe de altă parte, suprarealismul, ce se reunesc la poetul şi vizionarul Antonin Artaud, care în *Le Théâtre et son double* îşi lansează teoriile ce vor revoluţiona teatrul pe baze mesianice. Teatrul cruzimilor lui Artaud nu se poate echivala cu crime şi per-

---

[5] Brustein citează o paralelă cu creştinismul făcută de Cyrus Day în *Vînzătorul de gheaţa şi mirele*.

versităţi. Scopul lui este dezlănţuirea dionisiacă a simţurilor latente din om, pentru ca prin consumarea lor şi prin infectare cu răul — cum spunea Sartre — individul să se purifice şi să-şi elibereze fantezia. Ca şi la Aristotel deci, teatrul are o funcţie cathartică. Teatrul în concepţia lui Artaud trebuie să însemne o reîntoarcere la miturile păgîne, îmbinînd mijloace vizuale cu cele mecanice şi o exprimare verbală redusă, marcat încantatorie. El îl recomandă în primul rînd pe tragicul Seneca, apoi drama elisabetană, marchizul de Sade, Woyzeck, Cenci, piesele lui Strindberg, Claudel. Influenţa lui Artaud asupra dezvoltării teatrului modern este imensă. Din multitudinea de nume (Camus, Audiberti, Pichette, Ionesco, Beckett, Adamov), Brustein îl alege ca reprezentativ pe Jean Genêt, care, spre deosebire de ceilalţi dramaturgi ai absurdului — rebeli existenţiali —, se apropie de Artaud prin finalitatea teatrului său şi prin revolta mesianică. În viaţa lui agitată, Genêt a căutat să ia asupră-şi „păcatele lumii", pentru ca prin crimă intenţionată, deci eroică, să cucerească frumuseţea morală şi să aspire la sanctificare. Oprindu-se asupra celor două capodopere ale revoltatului Genêt, *Balconul* şi *Negrii*, Brustein subliniază înrudirea lui cu Pirandello prin crearea unei drame a aparenţelor ca evocatoare a unei profunde realităţi. *Negrii*, ca majoritatea pieselor pirandelliene, se desfăşoară pe planuri paralele. Ca diferenţă specifică, Genêt acceptă iluzia şi se complace în ea. Revoltat împotriva ordinii, el îşi dă seama de ineficacitatea revoltei, pe care totuşi o transmite în toate piesele sale.

Nu fără regret ajungem la *Cuvîntul de încheiere*, care nu trage concluzii asupra dramaturgilor studiaţi, nici nu schiţează direcţii de perspectivă, ci afirmă cîteva lucruri de însemnătate general-umană, care apelează la om, şi nu la savant : teatrul revoltei nu este tragic, dar ne învaţă să fim tragici, iar prin îndrăzneala de a fi tragici vom fi salvaţi.

Robert Brustein l-a cucerit pe cititor şi, fie că demonstraţia corespunde opiniilor noastre, fie că uneori îl putem acuza de parţialitate iar argumentaţia nu ne convinge întru totul, cartea ne fascinează. Prin ce? Prin unitatea realizată în multilateralitatea ariei de ambiţioasă investigaţie, prin rafinamentul interpretărilor, prin pasiunea cercetării, prin expunerea captivantă, prin stilul frumos şi precis.

Ileana Constantinescu

ALBERT THIBAUDET: *Fiziologia criticii. Pagini de critică şi istorie literară.* Studiu introductiv, traducere, selecţie şi note de Savin Bratu, Bucureşti, E.L.U., 1966.

Antologia alcătuită de Savin Bratu din opera lui A. Thibaudet este o carte menită să repună în circulaţie la noi numele unui mare critic literar, ale cărui idei despre semnificaţia şi metoda actului critic ar putea însoţi fructuos discuţiile din cultura noastră contemporană.

Format în atmosfera simbolistă de la sfîrşitul secolului al XIX-lea şi în spiritul filozofiei lui Bergson, care i-a fost profesor la liceu, Thibaudet este tipul criticului modern, atent la nou, dar bazat pe o cultură clasică serioasă, care se apropie de literatură nu pentru a da sfaturi şi norme, ci pentru a o înţelege şi explica, în scopul de a facilita cititorului pătrunderea în universul tainic creat de artist. Constatînd opoziţia dintre critica autoritară a academicianului Brunetière, care voia să judece, să claseze şi să explice, şi critica lui Thibaudet, care tindea să reconstituie durata interioară a unui autor, lucrînd cu „serpentine" care fac „înconjurul ideilor şi al formelor", evaluăm distanţa dintre critica tradiţională clasicizantă şi critică nouă, propagatoare a noii literaturi. În timp ce prima judeca literatura contemporană neconformistă drept bolnavă şi rătăcită, a doua, citind pe simbolişti, pe Gide, Proust şi Amiel, îşi asuma sarcina înţelegerii şi explicării lor. Critica lui Thibaudet face pentru literatura nouă tot ceea ce profunzimea culturii sale clasice şi fineţea gustului său puteau face. Exemplară în acest sens este monografia despre Mallarmé, în care criticul descompune în părţi distincte universul poetului ermetic

şi reconstruieşte pentru uzul cititorului edificiul poeziei sale cu maxima precizie şi claritate îngăduite. Aprecierea lui Paul Valéry asupra acestei cărţi, închinată unui poet cu care el însuşi avea atîtea afinităţi, este concludentă : „Marele elogiu pe care n-aş vrea să uit a vi-l face se referă la însuşirea de a-l face pe cititorul dv. să gîndească ; sau de a-l situa în chip riguros în interiorul problematicii literare. Literatura, ad libitum, e ori tot, ori nimic. Aşadar, nu e nimic sau e un nimic. Cum ne putem apropia acest nimic, cum poate deveni pentru noi realul şi funcţionalul, sau încerca să devină, cititorul va vedea poate în cartea dv. în legătură cu Mallarmé. Ar fi capital" [1].

Evidente sînt la Thibaudet marea disponibilitate faţă de operă, bunăvoinţa cu care acest burgund, „care umblă printre cărţi cu mintea aşezată şi cu epicureismul activ al unui podgorean în via lui" pătrunde în interiorul lumilor literare. Avînd modestia şi orgoliul meseriei lui criticul propune, în unele articole şi în studiile din *Fiziologia criticii*, cîteva noţiuni necesare unui posibil sistem teoretic al criticii. Savin Bratu, punînd accentul în selecţia operată pe textele de teorie a criticii, ne permite să urmărim această parte, poate cea mai rezistentă, a scrisului lui Thibaudet.

Thibaudet plasează naşterea criticii literare (franceze) în secolul al XIX-lea, definind-o ca pe „un corps d'écrivains plus ou moins spécialisé, qui ont pour profession de parler des livres, et qui, en écrivant sur les livres des autres, font des livres où les sommets du génie n'ont pas encore été atteints, mais dont il n'y a aucune raison pour que la moyenne ne vaille pas la moyenne des autres livres" [2]. Ca instituţie omogenă, ea a apărut în legătură cu cele două corporaţii, profesorii şi ziariştii, din care prima s-a ocupat de trecutul literar, a doua de prezent şi care au menţinut prin continua lor opoziţie atmosfera de pluralism şi relativitate necesară unei vieţi literare efervescente. În faţa antagonismelor lumilor literare în luptă apare necesitatea arbitrului, care este criticul ; în faţa insuficienţei şi parţialităţii acestui arbitru apare necesitatea „camerei de compensaţie", care este critica : „Pas de critique sans une critique de la critique" [3].

Thibaudet discernea în frontul criticii trei direcţii : *Critica vorbită*, care se naşte spontan din conversaţia despre cărţi a publicului însuşi, care începe să trăiască dacă trece în scris fără a-şi pierde sinceritatea şi prospeţimea şi al cărei rost este de a ajuta formarea prezentului literar, a vieţii literare continue, fără de care marii scriitori n-ar putea apărea ; *critica maeştrilor*, menită să pună în evidenţă mai ales valorile (*critique des beautés*), şi critică de susţinere a unui grup, a unui curent ; *critica profesionistă*, făcută de profesori, oameni care citesc, care ştiu şi care ordonează. Aceasta din urmă este cea mai erudită şi cea mai sistematică, punctul ei forte fiind explicarea operelor trecutului, a mediului în care au apărut şi a tradiţiei în care se ordonează. Hübrisul acesteia este pretenţia de a dicta prezentului şi viitorului în numele unei evoluţii deja înfăptuite, şi afirmaţia lui Brunetière, criticul profesionist prin excelenţă, că doar critica poate spune la ce grad de evoluţie a ajuns un gen literar şi ce condiţii trebuie să îndeplinească arta nouă pentru a fi cu adevărat nouă i se pare prudentului Thibaudet „enormă". Definind astfel spaţiul geografic al criticii, Albert Thibaudet se întreabă dacă criticul e obligat să formuleze judecăţi. Criticul cu poziţie netă, cu „mania de a avea dreptate" [4], îi pare insuportabil, iar în opoziţia judecată — gust, gustul, nu precis, ci multiplu, stare particulară a sensibilităţii, e cel chemat să aprecieze literatura iar nu judecata, determinare a raţiunii. În altă parte, Thibaudet dădea gustului o definiţie pe cît de surprinzătoare, pe atît de thibaudeană :

„Le vrai goût consiste à établir une juste mesure entre l'art éternel et l'art de son temps : à savoir, quand il le faut, envisager l'un du point de vue de l'autre ; à savoir, aussi, quand il le faut, ne pas le faire. Dans la vie de l'art pas plus que dans l'art de la vie le carpe diem n'exclut

---

[1] Thibaudet, *Fiziologia criticii...*, p. XXVIII.
[2] Idem, *Physiologie de la critique*, 1930, p. 7.
[3] Idem, *ibid.*, p. 16.
[4] Idem, *Fiziologia criticii...*, p. 6.

le sub specie aeterni : s'ils se font équilibre et s'ils se nourissent l'un de l'autre, s'est exactement ce qui peut d'appeler la sagesse, et le goût n'est que la forme sensuelle de la sagesse "[5].

Dar critica nu este doar o artă a degustării, ci a fixării şi explicării gustului odată fixat. Operaţiile criticii ar fi două : a şti să guşti, a şti să te îndoieşti şi apoi a şti să construieşti, a şti să intuieşti. Criticul profesionist se deosebeşte de criticul ziarist prin aceea că el citeşte o carte nu numai pentru a se delecta, ci şi pentru a o situa într-o ordine. Critica literară înseamnă a crea ordine.

Apoi critica începe cu adevărat să construiască abia cînd se străduieşte că coincidă cu durata unei mişcări creatoare, aducînd şi originalitatea propriei mişcări. Dacă gustul e constructiv, construcţia trebuie să fie creatoare, iar critica, la fel cu celelalte genuri literare, nu dăinuie decît prin creaţie.

Este interesant de văzut cum defineşte Thibaudet creaţia în critică, problemă arzătoare pentru orice critică ce se respectă. Ca să surprindem geniul cuiva, se cade să ne identificăm cu mişcarea lui interioară, să-i sesizăm evoluţia sufletească ascunsă, atît trăsăturile de caracter pe care le are, cît şi pe cele pe care şi le doreşte etc. Idealul unei critici creatoare este de a pleca de la opera încă nesăvîrşită, de a pătrunde în curentul creator care îi e anterior ; la limită, critica adecvată condiţiei geniale ar consta în a da naştere geniului, ideal de neatins, la care putem însă aspira. Criticul nu poate coincide pe deplin cu natura intimă a unui artist ; totuşi, dacă avem despre marii artişti un număr de vederi parţiale şi subiective, ele sînt „inexacte în măsura în care ecuaţia personală a criticului ajunge să o denatureze pe aceea a artistului, dar exacte într-un sens, pentru că aceste ecuaţii personale ale criticilor se corectează reciproc şi menţin, în ansamblu, în jurul fiecărei opere, atmosfera de dialog socratic jocurile de umbre şi lumini de soare şi de frunziş, nuanţele şi palpitaţiile vii ale unei creaţii continue"[6]. Pe această linie, Thibaudet consideră capodopere ale criticii creatoare *Port Royal*-ul lui Sainte-Beuve şi dialogul *Fedru* al lui Platon.

Prudenţa lui Thibaudet în afirmarea creaţiei critice se vede însă din aceea că el o subordonează înţelegerii operei, geniul critic fiind în acest sens contrar celui organic. Aceeaşi prudenţă determină refuzul dogmatismului. Critica dogmatică şi poruncitoare a fost „*la bête noire*" a autorului nostru, şi, într-un excelent articol polemic în care apăra pe „moderniştii" Jarry, Gide, Proust de atacurile criticului tradiţionalist Gonzague Truc, el conchidea, după ce îşi desfiinţase adversarul, printr-o autocaracterizare de o şireată modestie : „Cît despre modesta critică de gust, despre epicureismul literar pe care dogmaticii noştri plini de sine îl privesc, bineînţeles, de sus, lui îi ajunge să mai poată şi de acum înainte să zîmbească — liber — din colţul lui" [7].

Ar fi interesant să urmărim cum s-au colorat aceste principii în activitatea critică practică a lui Thibaudet. Reprezentative rămîn, din punctul de vedere al identificării cu mişcarea interioară a unei opere, monografia despre Mallarmé şi, mai ales, cea despre Flaubert (această parte a creaţiei sale suferă de prezentarea fragmentară inerentă într-o antologie, deşi Savin Bratu a ales cu judiciozitate capitolele oferite) unde Thibaudet urmăreşte din interior o viaţă de creator în devenire , evidenţiindu-i meandrele, colţurile ascunse. Încercarea de a integra pe autorii dificili tradiţiei literaturii franceze se soldează uneori cu rezultate revelatoare, cum ar fi plasarea singularului Mallarmé pe trei mari drumuri ale literaturii franceze : preţiozitate, romantism, parnasianism, sau a deconcertantului Proust în descendenţa stilistică a lui Saint-Simon şi a moralistului Montaigne.

Se poate obiecta criticului francez atenţia insuficientă acordată literaturilor străine, deşi cunoştinţele nu-i lipseau şi articolele despre critica germană şi critica psihanalistă sau paginile închinate unor autori englezi ca Shakespeare şi George Eliot vădesc o deschidere spre exterior.

---

[5] A. Thibaudet, *Réflexions sur le roman* (Autour de Jean Giraudoux), Paris, 1938, p. 82.
[6] A. Thibaudet, *Fiziologia criticii*, p. 50.
[7] A. Thibaudet, *Discuţie despre modern*, în *Fiziologia criticii*, p. 189.

Calificativul de „doamnă de Staël"[8] a secolului al XX-lea francez ni se pare ingenios, totuşi el rămîne criticul francez prin excelenţă care respiră literatură franceză prin toţi porii, ceea ce, din perspectiva noastră exterioară, este şi un merit, şi o limită. Trecerea timpului a perimat multe din paginile lui, dar n-a desfiinţat farmecul operei „primului mare critic francez care nu-şi stabileşte sediul într-un clasicism intim şi venerat pentru a se izola de literatura modernă şi a o respinge"[9], „singurul pe care contemporanii îndrăznesc să-l compare cu Sainte-Beuve"[10]. Cele mai bune pagini ale lui constituie o lecţie de metodă şi de etică a criticii veşnic profitabilă.

Antologia care ne oferă texte fundamentale ale criticului se cuvine salutată, Savin Bratu, căruia îi datorăm atît selecţia, cît şi traducerea şi studiul introductiv, dovedindu-se un cunoscător din interior al lucrurilor şi un bun traducător şi comentator. Ea oferă o imagine generoasă asupra unei opere critice de importanţă europeană, cuprinzînd paginile indispensabile. Foarte util ni s-a părut studiul introductiv intitulat *O prezenţă dintr-un timp regăsit*, care reconstituie cu informaţia şi fineţea adecvată profilul omului şi al operei. Dacă extrasele din monografii au apărut ştirbite de absenţa întregului, bogatele pagini din *Istoria literaturii franceze de la 1789 pînă în zilele noastre* prezente în antologie ne-au lăsat nostalgia unei traduceri integrale în limba română a acestei admirabile opere. Totuşi, dacă scopul acestei cărţi a fost de a da „cititorului curios exponate care să-l îndemne a se duce la original şi la întreg", atunci ea şi l-a îndeplinit cu prisosinţă.

Miruna Cristescu

„*Revue d'histoire littéraire de la France*", 66-e année, 1966 (nr. 1—4, janvier — décembre).

Revista, care, calendaristic, are numai cu un an mai puţin vîrsta secolului nostru cultivă cu o clasă aleasă de cultură tradiţia celebră şi unică a istoriografiei literare franceze.

Primul număr, din cele patru pe anul 1966, este un jubiliar a două glorii străine naturalizate de geniul francez şi iluminate de el pînă la punctul absolut al facultăţii artistice : germana M-me de Staël şi elveţianul B. Constant. După editorialul lui Claude Pichois, *Pour un double centenaire*, după aprecierea căruia epoca modernă este inaugurată de tetrafigura : M-me de Staël, B. Constant, Chateaubriand şi Napoleon,sărbătorirea ia desfăşurarea unui simpozion „de lucru". Grupajul elimină protocolul aulic şi convenţional, căutînd, în continuarea unor vechi dispute între specialişti, să lumineze zone obscure în biografia fiecărei opere. Semnalăm documentarul inedit, „de familie", *Extraits d'un journal d'enfance d'Albertine de Staël*, după care articolul *M-me de Staël, L'Angleterre et les „Considérations"* de Béatrice W. Jasinski este o repunere „la zi" a unei cvasizone de guerilă între istoricii literari adversari sau amici ai scriitoarei. Ce se susţine în această nouă redeschidere a procesului ? Că, beneficiind de cel de-al treilea *séjour* londonez, Doamna de Staël s-a apropiat cu inteligenţa şi spiritul ei lucid de fenomenul englez, cu simpatie pentru modernitatea societăţii franceze a secolelor trecute. „Ea a înţeles necesitatea importantelor reforme politice şi sociale".

Anglia nu scapă neobservată acestui oaspete al ei în mai multe rînduri, iar d-na de Staël nu rămîne insensibilă în faţa unei noi realităţi. *L'Allemagne* trebuia să aibă pereche în *L'Angleterre*. Genetic această operă începuse să existe noţional într-o altă operă : *Considérations sur les principaux événements de la Révolution française*.

Carlo Pellegrini o „reabilitează" pe această mult discutată scriitoare dintr-o altă conjunctură, care implică date din afara sferei literare. M-me de Staël este privită într-un triunghi

[8] Savin Bratu, *O prezenţă dintr-un timp regăsit* (prefaţa la volumul recenzat), p. LXVI.
[9] Idem, *ibid.*, p. XIV.
[10] Idem, *ibid.*, p. XI.

de geniu : *Stendhal, M-me de Staël, Napoleon.* Doi adversari, aleşi între un maestru (Doamna de Staël) şi un elev al acesteia (Stendhal) în funcţie de acceptarea sau neacceptarea mitului lui Napoleon. Unul pronapoleonien şi care iniţiază literatura mitului napoleonic, altul detractor al împăratului în numele liberalismului european. Toată ostentaţia lui Stendhal faţă de D-na de Staël are cruzimea credinciosului căruia i s-ar ucide zeul. Dar autorul dezvoltă aici un aspect al psihologiei vieţii literare, ceea ce ţine de o formă a patologiei manifestărilor creatorilor. Între Stendhal şi Doamana de Staël e o rivalitate, o concurenţă tematică. *Vie de Napoléon* a acesteia acoperea planul ostaşului din garda marilor admiratori ai împăratului de a închina o carte idolului său.

Le paysage chez M-me de Staël de Beatrice de Gall este analiza unei ipostaze estetice a autoarei *Corinnei.* Amplitudinea graduală a unui concept este simultană cu aceea a expresiei. De la *Delphine* la *Corinne* este drumul de la început pînă la culme. Un drum nu de una singură. I-l arătaseră maeştri precum Volney, Chateaubriand, Senancour, dar îl străbătuse singură visînd cu geniul ei şi auzind un glas numai pentru ea al naturii : „Parallélement, d'une théorie de la description intéressante mais timide dans *De la Littérature,* on aboutit à l'esthétique symboliste du paysage, énoncée dans *De l'Allemagne.* Evolution d'une pensée et d'une sensibilité ? Plus encore. M-me de Staël a progressivement acquis avec une grande maitrise romanesque, un art de la description. Cette conquête, à l'aube de notre dix-neuvième siècle, elle ne l'accomplit pas seule. On songe de préférence à Chateaubriand ou même à Senancour. Mais dans la découverte de l'inanimé et d'un style capable de traduire une fusion de l'homme à la nature, *Corinne* marque une étape essentielle, prenant son luth au cap Misère elle prépare une nouvelle génération à sentir des harmonies encore inouïes".

Seria *momentelor* critice şi a instantaneelor de sugestii şi de cultură intră într-o nouă fază a referinţelor. Laboratorul critic detectează asocieri de atitudine, de structură şi de reacţie în ambianţa familiei sale de spirite (Jean-Albert Bédé, *M-me de Staël, Rousseau et le suicide* ; André Monchoux, *M-m de Staël interprète de Kant,* Olivier Pozzo di Borgo, *Un libéral devant une dictature*).

Detectarea unor noi surse de lumină pe porţiuni restrînse angajează o mare nobilitate de cultură şi de informaţie maximă, susţinute cu o vervă polemică proaspătă şi cu o atenţie inedită a specialistului de azi pentru vechi teme de istorie literară disputate şi lăsate în suspensie (Claire Nicolas, *Pourquoi Ellénore este-elle polonaise?,* Alain Girard, *„De la religion" devant la critique*). Ceea ce caracterizează aceste mici *opere* de exegeză, cînd atîtea valuri de înnoire, de multe ori cu lucruri *déja vues,* bat zgomotos din partea antiuniversitarilor, este referirea de conţinut la o realitate a operei analizate, la un context, la o structură în primul rînd condiţionată de epocă, de societate şi de evenimente. O artă de a face din articolul savant de istorie literară o promenadă în epocă, integrînd opera în procesul permanent pe care îl are cu timpul, pierzîndu-l sau cîştigîndu-l.

Istoria literară se face cu acel sentiment pe care îl mărturiseşte Jaqueline Plantié, că e un teritoriu veşnic „plin de mistere" şi toate concluziile sale sînt provizorii. „Fiecare document nou pare că ia din nou totul în discuţie".

Am adăuga că nu totul, ci numai în legătură cu cîte una din cele mici insule rămase în alb pe un teritoriu.

Teritoriul care are prioritate în acest timp este acela al influenţelor, al precizărilor, al datărilor unor fapte de creaţie în biografia operei (Jaqueline Plantié, *La Rochefoucauld et Climène*). Totul ia turnura unei spirituale dispute literare ca în cazul determinat de faptul că *La Fontaine* îşi ia numele de *Acante* în multe opere, ori aşa era numit în epocă prietenul său Pellissan (J. D. Hubert, *La Fontaine et Pellissan ou le mystère de deux Acante,* nr. 2). Nu este însă vorba de un pseudonim atunci cînd autorul intră în arsenalul creator al prietenului său : „El s-a folosit de poemele lui Pellissan, cum mai tîrziu se va folosi de operele lui Boccacio, Ariosto, Esop şi a ale

atîtor altora. Nu i se întîmplă decît foarte rar să inventeze un subiect sau să inoveze teme. Preferă să transforme opere poetice pe deplin elaborate. Puţin importă dacă caută ceea ce îi e necesar la vechi sau la moderni, la italienii Renaşterii sau la un compatriot din anturajul său, deoarece imitarea îl eliberează de toate contingenţele şi îi permite să se ocupe numai de poezie".

Acţiunea de restituire şi de revizie a unor aspecte ale operelor îngropate de timp şi uitate de posteritate are o bună audienţă în numele recenzate cu această ocazie. Articolul lui Simon Jeune *Musset caché* (nr. 3) este o pledoarie pro Musset, un Musset care nu trebuie uitat şi un Musset inedit, ziarist la „Le temps" între 1830 şi 1831. Silueta poetului la 20 de ani se vede într-o altă lumină după ce Simon Jeune i-a descoperit elemente noi în paginile ziarului parizian.

Dintr-o simplă dispută, determinată de analogia unor texte în două opere ale lui Fontenelle, Jean Dajeu reconstituie însuşi conceptul filozofic asupra istoriei al acestui precursor al secolului al XVIII-lea, care leagă cunoaşterea omului de aceea a istoriei, proces ce urcă pînă la *legile spiritului*, pregătind acea unică *istorie a spiritului uman* din secolul al XVIII-lea (*Histoire de la pensée de Fontenelle*, nr. 4). Zonele istoriei literare străbătute sînt aproape în exclusivitate în afara secolului al XX-lea (printre ele se furişează arareori cîte un eseu- rezumat — comentariu al lui Arnoldo Pizzorusso, *Sur le „Promethée mal enchainé"*, în care stabileşte traiectoria filozofică a gîndirii lui Gide, cu o nebănuită delectare a căutării simbolurilor piesei). Dar teritoriul cel mai cutreierat este cel al secolelor al XVII-lea, al XVIII-lea, al XIX-lea.

De la un număr la altul, într-un mod lejer, se întrevăd preferinţele unui an al istoricilor literari francezi. Sîntem în 1966, prin „Revue d'histoire littéraire de la France", în epoca enciclopediştilor şi a romanticilor. Numărul 3 se referă la Diderot (A. J. Freer, *L'exemplaire du Devin du Village offert par Rousseau à Diderot*; P. Vernière, *Histoire littéraire et papyrologie à propos des autographes de Diderot*), Musset, *Maxime du Camp* (J. Monférier, *Le livre posthume „Mémoires d'un Suicidé" de Maxime du Camp*), Leconte de Lisle (I. Putter, *Les idées littéraires de Leconte de Lisle d'après une correspondance inédite*).

Nu se impune nici o rigoare însă, căci în următorul număr spiritul independent al orientării poposeşte la Montaigne printr-un studiu de stilistică şi de poetică, folosind metoda nouă a statisticii matematice (Yves Delégue, *Les comparaisons dans les „Essais"*). Un studiu de amplitudine trece prin toate cristalele razele poeziei eseistice a lui Montaigne, riguros filologic şi penetrant, cu un final care lasă mai departe deschisă o boltă asupra unui templu de gîndire.

„Comparaisons et méthodes : cette dualité des images correspond à une dualité plus profonde en Montaigne lui-même. Entre le stable et le mouvement, entre le désir d'arrêter le « banale » infini de toutes choses, pour en retenir quelques éléments permanents et s'arrêter sur eux, et la volonté de dépasser les « formes » fixes du monde, pour se lancer dans une quête en avant plus lointaine et périlleuse, Montaigne s'est trouvé constamment partagé. Cette ambiguité se retrouve partout dans les *Essais* à quelques niveaux qu'on les considère. Mais nous voudrions avoir montré qu'ici, pour une fois au moins, Montaigne semble d'être enfin réconcilié avec lui-même, tant il a su mêler harmonieusement ces intentions contradictoires et les faire se servir mutuellement : ne serait-ce que pour cette raison, l'exercice du style lui apporta la réussite qu'il en escomptait".

Foarte interesant este studiul lui Pierre Testud, *Sur les „Lettres persanes"*. Continuînd alte studii recente, autorul scoate opera lui Montesquieu din lada manualelor liceale ca pe o lucrare cu o procedură tehnică inedită atunci, evitînd tehnica *tratatului* şi a romanului nu printr-un compromis, ci printr-un „moyen de parfaire l'enquête philosophique et l'intrigue romanesque". *Scrisorile persane* se anunţă ca un roman cu o desfăşurare imprevizibilă, cu „o viziune multiplicată" în permanenţă, cu o descoperire progresivă a conflictului. O modalitate care permite un joc fantastic de procedee legate între personajul-autor şi pluralitatea vocilor din jur, beneficiind de jurnal, memorii, autobiografie reală şi imaginară. Testud face o disecţie a stilului pentru a pătrunde în inefabilul modernităţii artei lui Montesquieu. Apropo de un corespondent căruia scriitorul îi ascunde numele sub asterisc pentru a accentua „iluzia de autenticitate", autorul pre-

conizează chiar asocierea a două aspecte foarte moderne ale romanului-scrisori : antiromanul (în măsura în care scrisorile au fost scrise fără nici o intenție romanescă) și „romanul en pointille". Ripostînd severității cu care a fost judecat romanescul operei lui Montesquieu și cu care se luptă și Testud, și cu un spirit lucid de analiză, Testud supune romanul *Les Lettres Persannes*, principiilor estetice și rigorilor genului său, recunoscînd în el o inovație.

„Refusant la plénitude traditionelle du roman, il fonde ses effets sur des absences : absence de narrateur omniscient, et par suite absence de point de vue panoramique, absence de vision anticipée, absence de récit. C'est dire aussi combien ce genre préfigure une technique du roman. très moderne qui cultive la discontinuité, la vision fragmentaire et „le présent de l'indicatif"-

Virtuțile genului romanesc, atît de cultivate azi, spiritual spus, i se par lui Testud descoperite și „la modă" și în secolul al XVIII-lea. Cu succese cel puțin cît cele de azi.

Un cuvînt în plus după aceste divagații savante și orizonturi noi critice? Da ! Despre rubricile *Note și documente, Dări de seamă, Noutăți, Bibliografii.* Ocupă întotdeauna cam jumătate din fiecare sumar și niciodată nu pare prea mult și în defavoarea articolelor și studiilor care țin rezistența numerelor respective. E loc pentru totul. Dar studiile sînt studii !

Marin Bucur

ACTIVITATEA INSTITUTULUI DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ „GEORGE CĂLINESCU" ÎN ANUL 1966

În anul 1966 activitatea Institutului de istorie şi teorie literară „George Călinescu" s-a desfăşurat în conformitate cu planul de cercetări aprobat de Prezidiul Academiei. În partea a doua a anului, după reorganizarea Comitetului general de redactare al *Tratatului de istorie a literaturii române*, s-a reluat şi activitatea de desăvîrşire a acestei lucrări de interes naţional. În zilele de 15—17 decembrie, sub îndrumarea acad. Al. Philippide, vicepreşedintele Comitetului, a avut loc o consfătuire a colaboratorilor, avînd ca scop lămurirea unor probleme principiale de ordin ideologic şi metodologic, precum şi definitivarea sumarului pe volume. Cu acest prilej s-a constatat că mai înaintate sînt lucrările la volumul al II-lea, conţinînd istoria literaturii române de la epoca luminilor (aproximativ 1780) pînă după perioada de afirmare a literaturii paşoptiste. Redactat sub îndrumarea unui comitet avînd în frunte pe prof. Al. Dima, membru corespondent al Academiei şi director al Institutului de istorie şi teorie literară „G. Călinescu", textul acestui volum, după ce va fi supus unei discuţii ample, urmează să fie încredinţat tiparului în a 2-a jumătate a anului 1967.

Activitatea de cercetare ştiinţifică înlăuntrul Institutului s-a desfăşurat în patru direcţii principale : istoria literaturii române, literatura universală şi comparată, teoria literaturii, folclor literar.

Pentru a contribui la valorificarea moştenirii literare româneşti, cercetătorii Institutului au elaborat şi pregătit pentru tipar trei lucrări cu caracter fundamental. Astfel în primul rînd s-a iniţiat publicarea în serie a unor volume de *Documente literare*, inclusiv cele adunate în decurs de peste 15 ani de către colaboratorii Institutului sub supravegherea directă a lui G. Călinescu. Primul volum cuprinzînd documente variate referitoare la un număr de 18 scriitori de la jumătatea veacului al XIX-lea a fost definitivat şi predat spre tipărire Editurii Academiei. Avînd ca redactori pe conf. Paul Cornea, şef de sector la Institut, care semnează şi notele însoţitoare, şi pe Elena Piru sub a cărei supraveghere s-a făcut transcrierea şi colaţionarea textelor, cu concursul unui colectiv de cercetători tineri (Petre Costinescu, Cătălina Velculescu, Roxana Butnaru şi Miruna Cristescu), volumul pune la dispoziţia specialiştilor o seamă de documente inedite de certă însemnătate, ca de pildă : un grup de scrisori ale lui C. A. Rosetti către I. Brătianu, un grup de scrisori Bolintineanu, privind apariţia la Paris a volumului *Brises d'Orient*, versiunea integrală a lucrării lui Costache Negruzzi *Vînătorul bun sau meşteşugul de a trage cu puşca*, un grup de scrisori ale lui I. Voinescu II (valorificînd pentru prima dată în istoriografia noastră literară figura acestui cunoscut paşoptist), precum şi scrisori de Cezar Bolliac, Heliade Rădulescu, Grigore Grandea, N. Nicoleanu, Costache Negri ş.a.

O a doua lucrare cu caracter fundamental, iniţiată de Institut, e o istorie a romanului românesc, programată să fie definitivată în decurs de cîţiva ani. În anul 1966 un colectiv de autori compus din tovarăşii Paul Cornea, Marin Bucur, Dinu Pillat, Teodor Vîrgolici, Al. Săndulescu, Rodica Florea şi Stancu Ilin a pregătit volumul I, întrunind capitolele referitoare la evoluţia romanului în literatura română de la începuturi pînă aproximativ în anul 1900.

În afară de plan, colectivul de istorie a literaturii române a elaborat şi un volum de studii monografice despre unele periodice literare din secolul al XIX-lea. Fără a avea un caracter exhaustiv, volumul oferă un material informativ bogat şi în parte inedit despre periodicele „Dacia literară", „Propăşirea", „Revista Română", Convorbiri literare", „Literatorul", „Vatra" şi „Viaţa", prin contribuţiile semnate respectiv de George Muntean, Paul Cornea, Stancu Ilin, Rodica Florea, Marin Bucur şi Teodor Vîrgolici.

Într-o anumită conexiune cu preocupările referitoare la istoria literaturii române a fost şi activitatea sectorului de teoria literaturii. Principala lucrare de plan *Puncte de vedere româneşti asupra conceptului de roman* a fost realizată prin contribuţia cercetătorilor Al. Săndulescu şi Dinu Pillat, din care primul a sintetizat opiniile formulate pînă la anul 1900, iar celălalt cele survenite după această dată. Precedate de o prefaţă semnată de Vladimir Streinu şi însoţite de o antologie de texte critice, cele două studii vor alcătui un volum ce va apărea la Editura Academiei. Tot Vladimir Streinu, urmărind evoluţia direcţiilor critice în literatura română, a elaborat o lucrare sintetică referitoare la destinul tendinţelor programatice iniţiate de Titu Maiorescu şi Constantin Dobrogeanu-Gherea. De o factură deosebită e lucrarea tînărului cercetător Marcel Duţă, *Estetica modernă a teatrului*. Referindu-se pentru exemplificare şi la literatura română, dar şi la cea universală, autorul a definitivat în anul 1966 capitolul teoretic introductiv *Text şi spectacol*.

Cercetătorii specializaţi în diverse domenii ale literaturii universale şi comparate s-au preocupat în anul 1966 în special de unele aspecte ale relaţiilor literaturii române cu alte literaturi. Au fost elaborate în acest sens cîteva teme, ca de pildă : *Abatele Prévost şi Bernardin de Saint Pierre în România* (Eugenia Opreşcu), *Ecoul lui Proust în România* (Cornelia Ştefănescu), *Petrarchismul în literatura română* (Mihaela Schiopu), *Motive spaniole în literatura română* (Medeea Freiberg). Un studiu propriu-zis de literatură comparată este cel realizat de Stan Velea despre *Poporanismul în literatura română, rusă şi poloną*.

Colectivul cercetătorilor din domeniul folclorului literar şi-a călăuzit investigaţiile în trei direcţii principale. O primă problemă abordată a fost aceea a *Structurii artistice a speciilor în folclorul românesc*, în cadrul ei fiind definitivate trei teme : *Balada* (Ovidiu Papadima), *Colinda* (Viorica Ionescu-Nişcov) şi *Basmul* (I. C. Chiţimia). În altă ordine de idei, seria de studii referitoare la *Valorificarea artistică a folclorului în opera scriitorilor români* a fost inaugurată prin lucrarea tînărului cercetător Ionel Oprişan avînd ca temă *Valori artistice de inspiraţie folclorică în opera lui Mihail Sadoveanu*. În sfîrşit, lui George Muntean i-a revenit să alcătuiască primul studiu din ciclul celor închinate *Realizărilor artistice eulminante în literatura populară română*. Lucrarea sa despre *Meşterul Manole*, însoţită de variante şi note explicative, va deschide colecţia respectivă.

În cursul anului rezultatele cercetărilor au fost comunicate şi discutate în cadrul şedinţelor săptămînale, care s-au ţinut regulat. În prima jumătate a anului, ele au fost dedicate în cea mai mare parte lucrărilor elaborate în anul 1965, în a doua jumătate — lucrărilor noi, cît şi altor teme propuse de colaboratori. Cîteva date şi evenimente de o semnificaţie deosebită au fost subliniate prin şedinţe speciale.

La sfîrşitul lunii ianuarie, aniversarea Unirii a fost sărbătorită printr-un program de comunicări ţinute de Vladimir Streinu, Ovidiu Papadima, Rodica Florea, Teodor Vîrgolici, Stancu Ilin.

La 12 martie 1966, împlinindu-se un an de la moartea lui G. Călinescu, membrii Institutului s-au întrunit într-o şedinţă solemnă în cadrul căreia Institutului de istorie şi teorie literară al Academiei i s-a conferit numele aceluia care l-a condus cu atîta strălucire timp de aproape 15 ani. Cu acest prilej au vorbit, evocînd figura fostului director, acad. Iorgu Iordan, prof. M. Novicov, directorul adjunct al Institutului, şi Stancu Ilin, secretar al organizaţiei de bază P.C.R.

La începutul lunii mai, pe marginea expunerii *Partidul Comunist Român — continuator al luptei revoluţionare şi democratice a poporului român, al tradiţiilor mişcării muncitoreşti şi*

socialiste din România, ţinută de tovarăşul Nicolae Ceauşescu, secretar general al C.C. al P.C.R., la adunarea festivă organizată cu prilejul aniversării a 45 de ani de la crearea Partidului Comunist Român, cercetătorii Institutului au dezbătut variatele aspecte ale implicaţiilor ideologice ale acestui document, precum şi ale modului în care lupta partidului s-a reflectat şi se reflectă în literatură.

Centenarul Academiei a prilejuit o mobilizare de forţe demnă de acest eveniment însemnat pentru afirmarea culturii româneşti socialiste. Sub auspiciile Institutului a fost elaborat un studiu sintetic privitor la dezvoltarea în ţara noastră a variatelor discipline literare de la începuturi pînă azi (autori : M. Novicov şi O. Papadima), studiu publicat în nr. 3/1966 al „Revistei de istorie şi teorie literară" ; în acelaşi număr al revistei au fost inserate, sub semnătura unor cercetători ai Institutului, şi cîteva portrete ale oamenilor de ştiinţă care au reprezentat în decursul deceniilor domeniul literar în forul suprem al culturii româneşti. La sesiunea ştiinţifică organizată cu acelaşi prilej, dintre cercetătorii Institutului au prezentat comunicări : I. C. Chiţimia despre *Gen literar şi artă literară în creaţia folclorică*, Paul Cornea despre *Noua metodă de interpretare a literaturii : structuralismul genetic*, Al. Săndulescu despre *Duiliu Zamfirescu în lumina corespondenţei lui* şi Stancu Ilin despre *Originea unei mari pasiuni* (însemnări pe marginea unei piese inedite a lui Liviu Rebreanu).

Într-o şedinţă consacrată evocării personalităţii lui Nicolae Iorga, la începutul lunii decembrie au luat cuvîntul Marin Bucur şi George Muntean.

În decembrie 1966 Institutul a suferit o pierdere grea prin încetarea din viaţă a cunoscutului cercetător şi critic literar Valeriu Ciobanu, care a lucrat în cadrul Institutului de la înfiinţarea lui. Într-o şedinţă de doliu, figura dispărutului a fost evocată de Mihai Novicov, I. C. Chiţimia, Dinu Pillat, Al. Săndulescu.

La ordinea de zi a unor şedinţe săptămînale a figurat şi prezentarea de recenzii ale unor cărţi apărute în ţară şi străinătate.

În cursul anului 1966 s-au intensificat întrucîtva şi legăturile ştiinţifice dintre Institutul de istorie şi teorie literară „George Călinescu" şi institutele ştiinţifice de profil asemănător din alte ţări. Tovarăşul I. C. Chiţimia, şef de secţie la Institutul nostru, a prezentat la Congresul de studii sud-est europene, ce s-a ţinut la Sofia în vara anului 1966, o comunicare cu tema *Istoria lui Skinder în Europa şi mai ales în spaţiul sud-est european*. Tovarăşii M. Novicov, directorul adjunct al Institutului şi Ov. Papadima, şef de sector, vizitînd, în cadrul schimbului de experienţă între academii, R. S. Cehoslovacă, au prezentat comunicări despre dezvoltarea ştiinţei literare româneşti şi activitatea institutelor noastre academice la institutele ştiinţifico-literare din Praga şi Bratislava. S-au deplasat pentru studii şi cercetări în străinătate tovarăşii Stan Velea în Polonia, Marin Bucur în Franţa şi Rodica Florea în U.R.S.S. La întoarcere toţi cei citaţi au prezentat comunicări referitoare la organizarea cercetării literare în ţările respective şi la rezultatul propriilor cercetări. Tov. Marin Bucur a prezentat într-o şedinţă a secţiei de ştiinţe filologice a Academiei o comunicare despre materialul inedit, foarte însemnat, adunat de dînsul, referitor la activitatea în Franţa a revoluţionarilor români de la 1848. Tov. Vladimir Streinu a prezentat o comunicare despre lucrările consfătuirii criticilor europeni pe tema *Universal şi naţional în literaturile contemporane*, convocată de *Comes* în Varşovia în noiembrie 1966, consfătuire la care a participat ca delegat al Uniunii Scriitorilor din ţara noastră. Totodată Institutul de istorie şi teorie literară „George Călinescu" din Bucureşti a fost vizitat de o seamă de cercetători şi cadre didactice universitare din alte ţări : Vladimir Gatsak, cercetător, şi Iurii Kojevnikov, cercetător principal, ambii de la Institutul de literatură universală „Maxim Gorki" din Moscova, prof. dr. Reinfelder de la Facultatea de filologie, secţia de romanistică a Universităţii din München, prof. Kvapil de la Oblomc — Cehoslovacia, prof. Gabor Tolnay de la Budapesta, cercetătorul M. Koncev de la Academia din Sofia şi cercetătorul Kemeny Gabor de la Biblioteca Naţională din Budapesta. Oaspeţii s-au interesat de activitatea Institutului, temele cercetării, rezultatele obţinute.

ACTIVITATEA SECȚIEI DE ISTORIE LITERARĂ A INSTITUTULUI DIN CLUJ ÎN 1966

Ca și în anii trecuți, în 1966 activitatea Secției de istorie literară din cadrul Institutului de lingvistică și istorie literară din Cluj a fost orientată spre rezolvarea unor probleme de seamă ale moștenirii noastre literare, în special spre cercetarea literaturii și culturii române din Transilvania și a literaturii minorităților naționale (maghiară și germană). S-a căutat, în genere, ca problemele abordate să cuprindă teme mai dificile sau mai puțin cercetate pînă acum, teme care, odată rezolvate, să contribuie eficient la bunul mers al lucrărilor *Tratatului de istorie a literaturii române*. Astfel, în planul secției pe anul 1966 au figurat următoarele teme : *Samuil Micu. Ediție critică cu studiu introductiv* (I. Pervain și K. Engel), *Opera lui Eminescu în Transilvania* (Elena Stan), *Ilarie Chendi — studiu monografic* (Mircea Popa), *Liviu Rebreanu — dramaturg* (Tiberiu Rebreanu), *Începuturile romanului românesc din Transilvania* (D. Ciurezu), *Literatura străină în revista „Luceafărul" din Budapesta* (Liviu Rusu), *Istoria teatrului maghiar din Cluj după Eliberare* (Jancsó Elemér), *Probleme ale liricii maghiare din România în perioada 1918—1928* (G. Abafáy—Öffenberger). Dat fiind faptul că majoritatea acestor teme continuă și în anul următor, redactarea lor s-a făcut (în aceste cazuri) doar parțial.

Pe lîngă ședințele de lucru ale secției, în care s-au dezbătut sarcinile de plan, s-au ținut și ședințe speciale, cu caracter informativ, la care s-au prezentat următoarele comunicări : *Contribuții noi la activitatea lui Emile Picot* de Engel Károly, *Ideile literare ale lui O. Goga* de Mircea Popa, *Activitatea literară a lui Kuncz Aladár* de Jancsó Elemér, *Ecouri eminesciene în poezia lui O. Goga* de Elena Stan, *Primul ziar transilvănean : „Siebenbürger Zeitung" (1784)* de Ana Ciurdariu, *Popa Urs din Cotiglet* de Atanasie Popa, *Faustismul în opera poetică a lui Lucian Blaga* de Liviu Rusu. Ele au fost urmate de fiecare dată de discuții interesante, de un schimb rodnic de opinii, care au contribuit mult la îmbunătățirea lor.

O preocupare continuă a membrilor secției a fost și organizarea unor simpozioane sau ședințe de comunicări cu prilejul comemorării sau aniversării unor personalități de seamă din trecutul nostru cultural. Asemenea manifestații au fost închinate lui A. Pumnul, G. Coșbuc și Gh. Șincai. Cu primul prilej au ținut comunicări Ioana Petrescu-Popovici (*Concepția lingvistică a lui Aron Pumnul*) și Engel Károly (*Ecoul morții lui Aron Pumnul în presa din Transilvania*) ; la cel de-al doilea au contribuit cercetătorii Elena Stan, Engel K. și M. Popa, iar cu ocazia simpozionului Gheorghe Șincai au participat cu comunicări prof. Iosif Pervain (*Date noi privitoare la Gh. Șincai*) și Engel Károly (*Cîteva precizări în legătură cu elegia autobiografică a lui Șincai*).

Pe lîngă sarcinile de plan, membrii secției au depus o intensă activitate publicistică. Ei au fost prezenți în revistele de specialitate sau ale Uniunii scriitorilor cu diverse contribuții de istorie literară sau dezbateri asupra fenomenului literar actual. Am aminti, în acest sens, colaborările lui L. Rusu, I. Pervain, Elena Stan, M. Popa la „Revista de istorie și teorie literară", „Steaua", „Tribuna", „Viața românească" ș.a. și ale menbrilor sectorului de literatură maghiară din institut la revistele „Utunk", „Korunk" și „Nyelv- és Irodalomtudományi Közlemények". La acestea din urmă au publicat Jancsó Elemér (*Scrisorile inedite ale lui Șandor Bölöni Farkaș*), Engel Károly (*Elemente românești în opera lui Miklós Jósika, Din corespondența lui Axente Gojdu*), Gustáv Abafáy—Öffenberger (*Aspecte literare în presa noastră de partid în limba maghiară între anii 1920—1924*). Prof. Jancsó Elemér a publicat de asemenea o culegere de studii sub titlul generic *A felvilágosodástol a romantikáig* (De la epoca luminilor la romantism) și a prefațat cartea lui Berde Mária *A szent szégyen* (Rușinea cea sfîntă) ; Engel Károly a lucrat la *Antologia prozatorilor maghiari din Transilvania în secolul al XIX-lea*, aflată sub tipar, iar profesorului Liviu Rusu i-a apărut cartea *Viziunea lumii în poezia noastră populară*, lucrată cu ani în urmă în cadrul secției.

În cadrul schimburilor culturale cu străinătatea, prof. I. Pervain a făcut în 1965 o călătorie în Polonia, cu care ocazie a ținut două conferințe. Una dintre ele, cea intitulată *Opera*

poetică a lui Budai-Deleanu — sinteză a iluminismului românesc, i-a fost publicată de revista poloneză „Przeglad humanistyczny", 1966, nr. 2, sub titlul *Dzielo poetyckie Ioana Budai-Deleanu synteza rumuńskiego oświecenia*. Prof. L. Rusu a participat ca delegat la *Congresul Federației internaționale de limbi și literaturi moderne de la Strasbourg* din 30 august — 5 septembrie 1966, susținînd comunicarea *Problema realității în creația literară* (publicat în „Viața românească", 1966, nr. 11) și la Congresul Societății internaționale „Lenau" (International Lenau-Gesselschaft), ținut în același an la Esslingen — Sttutgart, cu comunicarea *Eminescu și Lenau*. Tot domnia sa a făcut în lunile noiembrie-decembrie ale aceluiași an o călătorie în Uniunea Sovietică cu scopul unui schimb de experiență, ținînd două conferințe la Moscova și Leningrad : *Perspectiva profunzimii în studiul literaturii comparate* și *Ideea creatoare în poezia populară românească*. Institutul ne-a fost vizitat (pentru partea literară) de cercetătorul Iuri Kojevnikov de la Institutul de literaturi străine din Moscova și Kemény Gábor de la Biblioteca națională Széchenyi din Budapesta.

Sărbătorirea Centenarului Academiei Republicii Socialiste România a fost un eveniment însemnat în viața noastră științifică. La sărbătorire au participat și cîțiva dintre cercetătorii noștri, iar la sesiunea generală a prezentat o comunicare prof. L. Rusu.

Mircea Popa

ACTIVITATEA SECȚIEI DE ISTORIE LITERARĂ ȘI FOLCLOR DE LA CENTRUL DE LINGVISTICĂ, ISTORIE LITERARĂ ȘI FOLCLOR DIN IAȘI ÎN ANUL 1966

Secția de istorie literară și folclor și-a orientat activitatea și în 1966 spre abordarea preocupărilor de primă însemnătate ale istoriei literare, cum ar fi valorificarea moștenirii literare, sau către cercetarea critică a unor aspecte ale literaturii române din zilele noastre. Membrii secției au colaborat la tema colectivă dedicată *Criticii literare românești între 1900 și 1916* ; pentru această lucrare s-a adunat materialul documentar necesar și s-au redactat mai multe capitole, prezentate și discutate în ședințele de lucru săptămînale. În afara temei colective, la realizarea căreia cercetătorii tineri au lucrat alături de cei cu o activitate și experiență îndelungată, planul de cercetare a cuprins și teme individuale.

Preocupările secției au avut ca obiect : *Critica literară simbolistă* (prof. N. I. Popa și L. Volovici) ; *Critica literară semănătoristă* (I. Lăzărescu și Lucia Hopu) ; *Critica literară poporanistă* (Al. Teodorescu și Gabriela Drăgoi) ; *Critica literară post-junimistă* (D. Mănucă) ; *Critica literară în publicațiile socialiste dintre 1900—1916* (R. Zăstroiu) ; *Colaborarea lui G. Coșbuc la revista „Viața românească"* (I. Lăzărescu) ; *G. Toparceanu polemist* (Al. Teodorescu) ; *Liric și epic în „Nicoară Potcoavă"* (D. Mănucă) ; *Contribuția revistei „Însemnări ieșene" la dezvoltarea literaturii române dintre cele două războaie* (R. Zăstroiu) ; *Atitudini lirice în poezia feminină actuală* (Gabriela Drăgoi) ; *Ibrăileanu istoric literar* (L. Volovici).

Membrii colectivului au semnat în revistele de specialitate și în alte periodice numeroase studii, articole, note și recenzii. Prof. Al. Dima, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România, directorul Centrului pînă la 31 decembrie 1966, a publicat : *G. Călinescu — „scriitor total"*, *Ibrăileanu, La centenarul Academiei Republicii Socialiste România* (în „Revista de istorie și teorie literară") ; prof. N. I. Popa ; *Originalité du romantisme roumain* (în *Actes du IV-e Congrès de l'Association Internationale de littérature comparée*, Haga), *La légende des origines, roumaines de Ronsard* (în *Lumières de la Pléiade*, Paris), *Ibrăileanu și „Viața românească"*, *O indicație revelatoare în literatura comparată* (în „Iașul literar") ; I. Lăzărescu ; *Colaborarea lui George Coșbuc la „Viața românească"* (în „Anuar de lingvistică și istorie literară", 1966) ; Al. Țeodorescu ; *G. Ibrăileanu și colaboratorii „Vieții românești". Noi contribuții documentare* (în

„Revista de istorie și teorie literară"), *Ștefan cel Mare în tradițiile populare* (în „Anuar de lingvistică și istorie literară", 1966), *Predarea istoriei literaturii române în învățământul superior, G. Ibrăileanu și colaboratorii „Vieții românești"* (în „Cronica"); D. Mănucă: *Ionică Tăutu, pagini inedite* (în „Revista de istorie și teorie literară"), *Istoria criticii literare românești între 1840—1860* (în „Anuar de lingvistică și istorie literară", 1966), *Liric și epic în „Nicoară Potcoavă"*, *Motivul trecutului național în poezia lui Coșbuc* (în „Iașul literar"); Gabriela Drăgoi: *Odobescu după documente inedite* (în „Anuar de lingvistică și istorie literară", 1966), cronică literară la *Simbolismul românesc* de Lidia Bote (în „Iașul literar)"; L. Volovici: *Vechi și nou în romanul actual* (în „Cronica"), cronică literară la *Junimismul* de Z. Ornea (în „Iașul literar"), recenzie la Ileana Vrancea, *E. Lovinescu* (în „Anuar de lingvistică și istorie literară", 1966); Lucia Hopu: recenzie la Pompiliu Marcea, *Ion Slavici* (în „Anuar de lingvistică și istorie literară", 1966); R. Zăstroiu: recenzie la Valeriu Rîpeanu, *Vlahuță și epoca sa* (în „Anuar de lingvistică și istorie literară", 1966). Activitatea publicistică a cercetătorilor secției de istorie literară nu se rezumă la titlurile menționate pînă acum, ei semnînd și alte articole, răspunsuri la diferite anchete literare, cronici și recenzii în „Revista de istorie și teorie literară", „Gazeta literară", „Iașul literar", „Cronica" etc.

În primăvara anului 1966, Centrul de lingvistică, istorie literară și folclor a organizat, în colaborare cu Universitatea „Al. I. Cuza" din Iași, diverse manifestări științifice cu prilejul aniversării a 60 de ani de la apariția „Vieții românești" și pentru comemorarea a 30 de ani de la moartea lui G. Ibrăileanu, sufletul și conducătorul revistei. La simpozionul consacrat acestor evenimente au luat cuvîntul Al. Dima (*Ibrăileanu azi*), N. I. Popa (*Ibrăileanu și „Viața românească"*), Gavril Istrate (*G. Ibrăileanu și limba literară*), Const. Ciopraga (*Istoricul literar G. Ibrăileanu*) și I. D. Lăudat (*Ibrăileanu, profesor*).

Sărbătorirea unui veac și jumătate de teatru românesc cult a fost organizată de Filiala Iași a Academiei Republicii Socialiste România în colaborare cu Universitatea „Al. I. Cuza" și cu principalele instituții de cultură ieșene. Au luat cuvîntul acad. V. Eftimiu, prof. univ. Al. Dima, prof. univ. Ilie Grămadă, directorul Teatrului Național din Iași, cercetători de la Centrul de lingvistică, istorie literară și folclor și Institutul de istoria artei, cadre didactice de la Universitatea ieșeană, critici dramatici. S-au prezentat numeroase comunicări științifice închinate acestui memorabil eveniment din istoria culturii noastre naționale.

La sesiunea jubiliară consacrată Centenarului Academiei au ținut comunicări Al. Dima, N. I. Popa, șef de secție, și N. A. Ursu, șef de sector. De asemenea, N. I. Popa a vorbit la una din ședințele secției de științe filologice a Academiei despre Madame de Staël.

Centrul a fost vizitat de prof. Louis Michel de la Universitatea din Montpellier și de romaniștii germani Hans Rheinfelder și A. Noyer—Wridner (München). Prof. Al. Dima a luat parte la Congresul Asociației internaționale de studii sud-est europene (Sofia) cu comunicarea *Literatura română în cadrul literaturilor balcanice*, iar prof. N. I. Popa la cel de-al X-lea Congres al Federației internaționale de limbi și literaturi moderne (Strasbourg), unde a prezentat comunicarea *Panait Istrati, realist vizionar*. În lunile iunie-iulie, conf. univ. V. Arvinte, șef de sector, a ținut la universitățile din Bonn, Erlangen, Berlin și Freiburg comunicarea *Formarea limbii și a poporului român în lumina cercetărilor recente*.

R. Zăstroiu

„Revista de istorie şi teorie literară" publică *studii* şi *articole* privind *istoria literaturii române, istoria literaturii universale, teoria literaturii şi folclorul literar.* De asemenea, *recenzii* despre lucrările de ştiinţă literară şi despre publicaţiile de specialitate din ţară şi din străinătate.

NOTĂ CĂTRE AUTORI

Autorii sînt rugaţi să înainteze articolele, notele şi recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuş, pe hîrtie de calc. Tabelele şi ilustraţiile vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea aceloraşi date în text, tabele şi grafice. Explicaţia figurilor va fi dactilografiată pe pagină separată. Citarea bibliografiei în text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de iniţială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanţelor internaţionale.

Autorii au drept la un număr de 50 de extrase, gratuit.

Responsabilitatea asupra conţinutului articolelor revine în exclusivitate autorilor.

Corespondenţa privind manuscrisele, schimbul de publicaţii etc. se va trimite pe adresa Comitetului de redacţie, Bulevardul Republicii nr. 75, raionul 23 August, Bucureşti.

BIBLIOTECA CENTRALA
SIBIU

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

* * * **Istoria literaturii române**, vol. I, **Folclorul, literatura română în perioada feudală (1400—1780)**, 1964, 808 p., 40 lei.

V. ALECSANDRI, **Opere**, vol. I, ediție critică îngrijită de G. C. Nicolescu, 1965, 635 p., 27 lei.

AL. ODOBESCU, **Opere**, vol. I, ediție critică publicată sub îngrijirea lui Tudor Vianu, 1965, 592 p., 1 pl., 32 lei; vol. II, 1967, XXII + 681 p., 37 lei.

A. FOCHI, **Miorița. Tipologie, circulație, geneză, texte.** Cu un studiu introductiv de Pavel Apostol, 1964, 1107 p., 57 lei.

L. GÁLDI, **Stilul poetic al lui Mihai Eminescu**, 1964, 473 p., 16 lei.

TUDOR VIANU, **Studii de literatură universală și comparată**, ed. a II-a, revăzută și adăugită, 1963, 668 p., 32 lei.

* * * **Bibliografia literaturii române (1948—1960)**, 1963, 1124 p., 41 lei.

GAVRIL SCRIDON și ION DOMȘA, **George Coșbuc — Bibliografie**, 1965, 228 p., 11 lei.

G. ALEXICI, **Texte de literatură poporană română**, tom. II (inedit) publicat cu un studiu introductiv, note și glosar de Ion Mușlea, 1966, 239 p., 6,75 lei.

OVIDIU PAPADIMA, **Cezar Boliac**, 1966, 351 p., 13 lei.

GHEORGHE VRABIE, **Balada populară română**, 1966, 548 p., 23 lei.

ION LUPU, NESTOR CAMARIANO și OVIDIU PAPADIMA, **Bibliografia analitică a periodicelor românești**, vol. I, partea I, 1966, 408 p. + XIX, 43 lei; partea a II-a, 1966, 415 p., 42 lei; partea a III-a, 1967, 427 p., 41 lei.

AL. DIMA, **Conceptul de literatură universală și comparată.** Studii teoretice și aplicative, 1967, 209 p., 6 lei.

* * * **Antologie de literatură populară.** Povești, snoave și legende, 1967, 491 p., 22 lei.

DUILIU ZAMFIRESCU, **Scrisori inedite**, ediție îngrijită, cu note și studiu introductiv de Al. Săndulescu, 1967, 304 p., 9,25 lei.

I P.I. — c. 5620

43461

Lei 15.—

I 2735

REVISTA DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ

TOM. 16

4

1967

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA
REV. IST. TEORIE LIT., T. 16, Nr. 4, P. 503 — 680
BUCUREŞTI, 1967

REVISTA DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ, TOM. 16, Nr. 4, 1967

1900

- IUL. 2005

1 IUL. 2014

COMITETUL DE REDACȚIE

Redactor responsabil: AL. DIMA, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România

Redactor responsabil adjunct: M. NOVICOV

Membri: Acad. M. BENIUC
Acad. AL. PHILIPPIDE
AL. BALACI, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România
ȘERBAN CIOCULESCU, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România
I. C. CHIȚIMIA
N. N. CONDEESCU
I. PERVAIN (Cluj)

Secretar de redacție: BARBU CIOCULESCU

Pentru a vă asigura colecția completă și primirea la timp a revistei, reînnoiți abonamentul dv. pe anul 1968.

În țară abonamentele se primesc la oficiile poștale, agențiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții.

Comenzile de abonamente din străinătate se primesc la CARTIMEX, Căsuța poștală 131—135, București, Republica Socialistă România, sau prin reprezentanții săi din străinătate.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență, se vor trimite pe adresa Comitetului de redacție al „Revistei de istorie și teorie literară".

APARE DE PATRU ORI PE AN

ADRESA REDACȚIEI:
Bd. Republicii, nr. 73,
București

T 2735
BIBLIOTECA CENTRALĂ SIBIU

REVISTA DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ

TOMUL 16 1967 Nr. 4

SUMAR

Pag.

50 de ani de la Marea Revoluţie Socialistă din Octombrie

MIHAI NOVICOV, Literatura Revoluţiei şi revoluţionarea literaturii 509
TEODOR VÎRGOLICI, Scriitorii români şi Marea Revoluţie Socialistă din Octombrie 531

Studii

ŞERBAN CIOCULESCU, Poezia lui Tudor Arghezi 541
MARCEL DUŢĂ, Problematica modernă a teatrului şi teatrul românesc actual (I) Text şi spectacol 547

Comemorări

MICHAELA SCHIOPU, Luigi Pirandello 565
BARBU CIOCULESCU, Charles Baudelaire 573
SIMONA POPESCU, Petr Bezruč 583

Documente

I. OPRIŞAN, Albumul Junimii 591
AUREL VASILIU, Cîteva scrisori inedite de la Ioan Slavici 611

Note

MARIN BUCUR, Un exilat paşoptist—corespondent la „Steaua Dunării" . . . 617
GEORGE D. FLORESCU, PAUL CERNOVODEANU, HORIA NESTORESCU, Date noi privind viaţa şi activitatea publicistului Bonifaciu Florescu I . . . 623
MARTA ANINEANU, Corespondenţa lui Eminescu cu Veronica Micle. . . . 633
S. E. DEMETRIAN, Patru imnuri vedice în versiunea lui George Coşbuc . . . 635
ANCA RIZESCU, Critica lui Ion Trivale — astăzi 645

Recenzii

LIVIU RUSU, *Viziunea lumii în poezia noastră populară* (*I. C. Chiţimia*); *Dejiny Francouzske Literatury 19. A 20. Stol.* (Istoria literaturii franceze, secolul XIX şi XX) elaborată de un colectiv sub conducerea prof. dr. JAN O. FISCHER—

9113

Academia Praha, 1966) (*Ion Brăescu*); POMPILIU CONSTANTINESCU, *Scrieri* I—II (*George Muntean*); R. WELLEK şi WARREN, *Teoria literaturii şi metodologia studiului literar* (*Michaela Schiopu*); ANTON BACALBAŞA, *Scrieri alese*, ediţie îngrijită de Virgil Ene (*Marin Bucur*); MONICA LAZĂR, *Pavel Dan* (*Stan Velea*); D. VATAMANIUC, *G. Coşbuc.* O privire asupra operei literare (*Stan Velea*); I. L. Caragiale—Clasicul, modernul, absurdul ş.c.l. (*Marcel Duţă*) 649

Cronică

Prima consfătuire naţională de literatură comparată (*Ileana Constantinescu*) . . . 673

REVUE D'HISTOIRE ET DE THÉORIE LITTÉRAIRE

TOME 16 1967 N° 4

SOMMAIRE

Page

Le 50e anniversaire de la Grande Révolution Socialiste d'Octobre

MIHAI NOVICOV, La littérature de la Révolution et la révolution de la littérature 509
TEODOR VÎRGOLICI, Les écrivains roumains et la Grande Révolution Socialiste d'Octobre 531

Études

ŞERBAN CIOCULESCU, La poésie de Tudor Arghezi 541
MARCEL DUŢĂ, La problématique moderne du théâtre et le théâtre roumain actuel 547

Commémorations

MICHAELA ŞCHIOPU, Luigi Pirandello 565
BARBU CIOCULESCU, Charles Baudelaire 573
SIMONA POPESCU, Petr Bezruč 583

Documents

I. OPRIŞAN, L'album de l'association « Junimea » 591
AUREL VASILIU, Quelques lettres inédites de Ioan Slavici 611

Notes

MARIN BUCUR, Un exilé quarante-huitard — correspondant de « Steaua Dunării » 617
GEORGE D. FLORESCU, PAUL CERNOVODEANU, HORIA NESTORESCU, Données nouvelles concernant la vie et l'activité du publiciste Bonifaciu Florescu I. 623
MARTA ANINEANU, La correspondance d'Eminescu et de Veronica Micle. . . 633
S. E. DEMETRIAN, Quatre hymnes védiques dans la version de George Coşbuc 635
ANCA RIZESCU, La critique de Ion Trivale — de nos jours 645

Comptes rendus

LIVIU RUSU, Viziunea lumii în poezia noastră populară (La vision du monde dans la poésie populaire roumaine) (*I. C. Chițimia*) ; Dejiny Francouszke literatury 19. A 20. Stol. (Histoire de la littérature française, XIXe—XXe siècles, élaborée sous la direction du professeur Jan O. Fischer — Academia Praha 1966) (*Ion Brăescu*) ; POMPILIU CONSTANTINESCU, Scrieri I—II (Ecrits) (*George Muntean*) ; R. WELLEK et WARREN, Teoria literaturii și metodologia studiului literar (La théorie de la littérature et la méthodologie de l'étude littéraire) (*Michaela Schiopu*) ; ANTON BACALBAȘA, Scrieri alese (Œuvres choisies — édition soignée par Virgil Ene) (*Marin Bucur*) ; MONICA LAZAR, Pavel Dan (*Stan Velea*) ; D. VATAMANIUC, G. Coșbuc. O privire asupra operei literare (G. Coșbuc. Aperçu sur l'œuvre littéraire) (*Stan Velea*) ; I. L. Caragiale—classique, moderne, absurde, etc. (*Marcel Duță*) 649

Chronique

La première conférence nationale de littérature comparée (*Ileana Constantinescu*) 673

ЖУРНАЛ ПО ИСТОРИИ И ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

ТОМ 16 1967 № 4

СОДЕРЖАНИЕ

Стр.

50 лет Великой Октябрьской социалистической революции

МИХАЙ НОВИКОВ, Литература Революции и революция в литературе 509
ТЕОДОР ВЫРГОЛИЧ, Румынские писатели и Великая Октябрьская социалистическая революция 531

Статьи

ШЕРБАН ЧИОКУЛЕСКУ, Поэзия Тудора Аргези 541
МАРЧЕЛ ДУЦЭ, Проблематика театра сегодня и современный румынский театр (I) Текст и спектакль 547

Памятные даты

МИХАЕЛА ШКИОПУ, Луиджи Пиранделло 565
БАРБУ ЧИОКУЛЕСКУ, Шарль Бодлер 573
СИМОНА ПОПЕСКУ, Петр Безруч 583

Документы

И. ОПРИШАН, Альбом литературного общества «Жунимя» 591
АУРЕЛ ВАСИЛИУ, Несколько неизданных писем Иоана Славича 611

Заметки

МАРИН БУКУР, Ссыльный участник революции 1848 года — корреспондент журнала «Стяуа Дунэрий» («Звезда Дуная») 617
ДЖЕОРДЖЕ Д. ФЛОРЕСКУ, ПАУЛЬ ЧЕРНОВОДЯНУ, ХОРИЯ НЕСТОРЕСКУ, Новые данные, касающиеся жизни и деятельности публициста Бонифачиу Флореску 623
МАРТА АНИНЯНУ, Переписка Эминеску и Вероники Микле 633
С. Е. ДЕМЕТРИАН, Четыре ведийских гимна в переводе Джеордже Кошбука 635
АНКА РИЗЕСКУ, Критика Иона Тривале сегодня 645

Рецензии

И. К. КИЦИМИА, Liviu Rusu : Viziunea lumii în poezia noastră populară (Ливиу Русу, Восприятие мира в нашей народной поэзии) ; ИОН БРЭЕСКУ, Dejiny Francouszke literatury 19. A 20. stol. (История французской литературы XIX и XX веков, составленная коллективом под руководством проф. д-ра Жана О. Фишера, Академия, Прага, 1966 ; ДЖЕОРДЖЕ МУНТЯН, Pompiliu Constantinescu : Scrieri. I—II (Помпилиу Константинеску, Сочинения, I—II) ; МИХАЕЛА ШКИОПУ, R. Wellek şi Warren : Teoria literaturii şi metodologia studiului literar (Р. Веллек и Варрен, Теория литературы и методология литературного исследования) ; МАРИН БУКУР, Anton Bacalbaşa : Scrieri alese (Антон Бакалбаша : Избранные сочинения, под редакцией Вирджила Ене) ; СТАН ВЕЛЯ, Monica Lazar : Pavel Dan (Моника Лазар, Павел Дан) ; СТАН ВЕЛЯ, D. Vatamaniuc : G. Coşbuc, O privire asupra operei literare (Д. Ватаманюк : Г. Кошбук, Взгляд на литературное произведение) ; МАРЧЕЛ ДУЦЭ, I. L. Caragiale — clasicul, modernul, absurdul ş.c.l. (И. Л. Караджале — Классическое, модерн, абсурд и др.) 649

Хроника

Первая Национальная Конференция по сравнительной литературе — *Илляна Константинеску* 673

LITERATURA REVOLUȚIEI ȘI REVOLUȚIONAREA LITERATURII

MIHAI NOVICOV

Despre Marea Revoluție Socialistă din Octombrie se arată într-un document de bază al Partidului Comunist Român că ea „a deschis o nouă epocă în istoria omenirii, a dat un puternic avînt mișcării revoluționare din întreaga lume"[1]. Influența primei revoluții socialiste a fost covîrșitoare și s-a manifestat în toate domeniile — în economie, în viața politică, socială, în ideologie, filozofie, literatură, artă. În cele ce urmează ne vom referi la ecourile revoluției în literatură, bazîndu-ne în special pe datele pe care ni le oferă literatura rusă, care firesc s-a resimțit cel mai puternic de înrîurirea evenimentului istoric crucial.

Un prim efect al evenimentelor din Octombrie a fost declanșarea și accentuarea continuă a unui proces de delimitare dintre scriitori. În ajunul revoluției, literatura rusă prezenta un tablou pestriț și complex. Un anume început de delimitare cu conținut politic se produsese în toiul revoluției din 1905, dar fenomenul nu s-a putut desăvîrși, între altele și pentru că revoluția a fost înfrîntă. Pe prim plan rămîneau delimitările cu caracter literar-estetic între variatele curente noi, care încă din ultimul deceniu al secolului al XIX-lea au început să se manifeste destul de zgomotos în Rusia, ca și în alte țări europene, de altfel. Curentele acestea moderne (simbolism, acmeism, futurism) s-au autoproclamat „decadente", iar problema „decadentismului" a devenit unul din principalele subiecte ale discuțiilor literare. Preconizînd, ca și în apusul Europei, o înnoire radicală a mijloacelor de expresie artistică, reprezentanții curentelor moderne ruseşti pretindeau în același timp că aceste curente sînt singurele în măsură să exprime spiritul vremii, pentru că și epoca în care ele se afirmă e, prin excelență, o epocă de decadență. Această particularitate a conferit de la început curentelor respective și o coloratură ideologică pronunțată, ceea ce cu greu se poate susține și despre orientările literare analoge din Franța, să zicem. Simbolismul rus s-a născut concomitent și ca o mișcare literară, dar și ca o filozofie. Și deși primii simboliști

[1] *Congresul al IX-lea al Partidului Comunist Român*, 19—24 iulie 1965, București, p. 75.

REV. IST. TEORIE LIT., T. 16, NR. 4, P. 509—529, BUCUREȘTI, 1967

ruşi, mai ales Valerii Briusov, considerat mult timp cap de şcoală, se recunoşteau discipoli ai marilor simbolişti francezi, şi în conţinut şi în formă simbolismul rus se îndepărta tot mai vizibil de modelele franceze. Formula „decadenţei" nu exprima aici doar o atitudine de frondă, ci corespundea acelei crize ideologice a intelectualităţii ruseşti, care a găsit o reflectare atît de adecvată în creaţia lui Cehov, şi pe care, mai tîrziu, Lunacearski a explicat-o cu excepţională pertinenţă. Tragedia pierderii de drum a devenit pînă la un punct conţinutul principal al poeziei simboliste. Dar tocmai această pătrundere masivă a „motivelor sociale" a pricinuit şi un început de diversificare. Practic, după 1905 simbolismul a încetat să mai existe ca un curent unitar. Pentru bogăţia de semnificaţii, dialectica acestui proces contradictoriu merită să fie relevată în mod deosebit. Nu încape îndoială că iniţial simbolismul le apărea multor aderenţi doar ca o „salvare" din strînsoarea blestematelor probleme de conştiinţă, ca o modalitate de a „evada" în imperiul propriei umanităţi. Dar „evadarea" ca atare se cerea justificată, ceea ce-l readucea pe poet pe străvechiul făgaş al literaturii ruse — de dezbatere aprinsă a problemelor cetăţeneşti. Discuţia era de neînlăturat, cu atît mai mult cu cît, în ansamblul ei, literatura continua să se dezvolte ca o „prelungire" directă a „imensului ocean de fămîntări sociale", cum a denumit Rusia acelor timpuri, clasicul nostru Mihail Sadoveanu.

Ultimul deceniu al secolului al XIX-lea şi începutul celui următor (pînă la 1905) este o perioadă în care — pe acest drum — literatura rusă a produs noi valori de rezonanţă universală. Căci acestui răstimp de 15 ani îi aparţin cele din urmă creaţii ale lui Lev Tolstoi (*Învierea*, *Sonata Kreutzer*), cea mai mare parte a creaţiei lui Cehov şi Korolenko, dar şi contribuţiile de primă mînă ale unei pleiade noi de scriitori realişti : Mamin-Sibiriak, V. Veresaev, A. Kuprin, I. Bunin, S. Serafimovici. În 1892 debutează Maxim Gorki, iar ceva mai tîrziu Leonid Andreev, despre care un critic mai puţin perspicace se întreba : cine se ascunde sub acest pseudonim — Cehov sau Gorki ? Întreagă această literatură, saturată de probleme sociale şi probleme de conştiinţă, rămînea în substanţa ei realistă şi nu e întîmplător faptul că simbolismul, deşi agresiv şi iconoclast în raport cu tradiţia consacrată în poezie, faţă de proza realistă contemporană lui se afla mai degrabă în defensivă decît în ofensivă.

Totuşi nu se poate vorbi despre literatura rusă a acelor ani ca de o simplă „continuare" a secolului al XIX-lea. Noutatea cea mai pregnantă pare să fi fost îndepărtarea mai mult sau mai puţin subliniată a mai tuturor scriitorilor de la formulele realismului „clasic". Pînă şi Cehov (despre care Gorki scria că e ultimul corifeu al realismului şi că după dînsul „nimeni nu va mai putea merge înainte pe acest „făgaş"), prin dramaturgia sa oferea o modalitate artistică cu totul nouă de a pune în discuţie problemele contemporaneităţii. Cît îl priveşte pe Gorki însuşi, pasiunea de a comunica cu auditoriul prin intermediul unui sistem de simboluri cuprinzătoare, l-a singularizat dintr-o dată în peisajul literar de atunci. Dar şi din alte puncte de vedere, dezvoltarea prozei artistice era contradictorie. Pe de o parte părea că reprezentanţii ei nu rup cu tradiţia trecutului, fiind stimulaţi în continuare de ambiţia de a „concura starea civilă". Scriitorul sovietic Kataev îşi aminteşte că Ivan Bunin, de pildă, pretindea că secretul artei rezidă în iscusinţa de a găsi „epitetul cel

mai caracterizant". Aparent și Gorki și Andreev, și Kuprin și Amfiteatrov, și Veresaev și Serafimovici nu procedau altfel decît înaintașii lor de la Gogol încoace : cu ajutorul cuvîntului zugrăveau viața „în formele vieții însăși" (Cernîșevski). Însă relația dintre acest „înveliș" și conținutul creației se schimba tot mai substanțial. Un sistem amplu de procedee convenționale începea să fie folosit pentru a permite scriitorului racordarea „tabloului" la ceea ce se găsește dincolo de contingent. Problema principală nemaifiind a demonstra cum este viața, și cum *ar trebui să fie*, simbolul, alegoria, sugestia asociativă, evadarea în idealitatea abstractă, încep să fie încadrate, sub forme din ce în ce mai diverse, în țesătura încă realistă, în substanța ei, a narațiunii. Alimentată de clocotul exploziv al controverselor ideologice dintr-o epocă în care, după o definiție a lui Lenin — „gîndirea reprezentanților înaintați ai umanității ... făcea bilanțul trecutului, construind noi sisteme și metode noi de investigație", literatura rusă de la începutul secolului XX se zbătea să iasă din strînsoarea reprezentărilor consacrate, căutînd înfrigurată noi căi de dezvoltare, în măsură să exprime cît mai adecvat cerințele estetice ale unei societăți în care, tot mai vizibil, se coceau condițiile unor noi și grandioase zguduiri revoluționare. Toate aceste împrejurări trebuie să fie ținute în seamă atunci cînd avem a caracteriza literatura rusă din preajma Marii Revoluții Socialiste din Octombrie, comparativ cu alte literaturi europene. Știut este că încă de la jumătatea secolului al XIX-lea, rămînerea în urmă a literaturii ruse fusese practic lichidată. Încă de atunci s-a statornicit sincronizarea cu dezvoltarea literară din apusul Europei. Iar ceva mai tîrziu, în anii de afirmare a marilor realiști (Turgheniev, Tolstoi, Dostoevski, Cehov)) literatura rusă s-a situat chiar în fruntea dezvoltării artistice. Sincronizarea pare a fi devenit și mai organică în etapa de care ne ocupăm. Deplasările înăuntrul realismului se produc, în mare, în Rusia, în aceleași direcții ca și în literaturile vest-europene ; orientările neoromantice au și ele tonalități comparabile. Simbolismul rus se naște avînd, ce-i drept, pe cel francez ca model, dar se dezvoltă uimitor de repede, manifestîndu-se cu o pleiadă de reprezentanți străluciți. Alte curente moderniste se ivesc aproape concomitent în apusul Europei și în Rusia. De amploare diferită, poate, dar același conținut e și afirmarea literaturii proletare. Și totuși, cu toate aceste „consonanțe", dezvoltarea literaturii ruse continuă să aibă un „specific" distinct, moștenit, evident, de la secolul anterior. Nu se poate spune, firește, că în apusul Europei curentele moderniste s-ar fi născut fără impulsuri mai adînci de natură socială, că s-ar fi născut numai din literatura însăși, ceea ce n-ar fi fost de altfel cu putință, dar e indiscutabil că aici patosul principal al manifestărilor de avangardă consta în încercarea de a se delimita net de realitatea înconjurătoare degradantă ; protestul social se sublima în căutarea unor idealuri artistice absolute. În Rusia o atare poziție se dovedea a fi imposibilă. Discuțiile literare se amalgamau inevitabil cu cele politice, etice, ideologice, sociale ; se discuta concomitent despre „misiunea intelectualității" și valoarea de sine stătătoare a simbolului, despre „autoperfecționarea morală" tolstoiană și despre evadarea în sfera trăirilor transcendente, despre teoria „faptelor mărunte" și turnul de fildeș al poetului ... Fiecare curent literar, fie că o vroiau sau

nu promotorii lui, ajungea în situația de a se autodefini și în raport cu problemele politico-ideologice care pasionau opinia publică.

Anul 1905 a produs în această dezvoltare spasmodică și confuză primele delimitări de esență nouă. Realitatea contingentă a pătruns în literatură cu o forță de nebănuit. Tema socială redeveni dintr-o dată tema ei dominantă. De bună seamă, față de evenimentele revoluționare, scriitorii au reacționat foarte diferențiat, însă de reacționat au reacționat cu toții. Și nu este întîmplător, desigur, că tot atunci se produce și o primă luare de atitutine netă față de problemele literaturii, a revoluționarilor leniniști. După cum se știe, articolul lui Lenin *Organizația de partid și literatura de partid* a avut ca temă o problemă de partid foarte clar circumscrisă. Era vorba în el de „scriitorii de partid", deci de scriitorii membri de partid cărora Lenin le cerea să răspundă în fața organizației pentru tot ce publică. Însă acest principiu al muncii de partid, unii social-democrați, mai ales menșevici, nu-l acceptau. Consecvenți cu pozițiile lor de dinainte, ei preconizau ca scriitorii membri de partid să răspundă în fața partidului numai pentru ceea ce publică în presa de partid, rămînînd liberi să creeze în rest după cum le dictează conștiința lor artistică. Pentru a combate acest punct de vedere, Lenin a fost nevoit să abordeze în plin problema mai generală a libertății de creație și să aducă în acest domeniu precizările cunoscute. Dar făcîndu-le, implicit supunea criticii și concepțiile estetice ale unor reprezentanți ai modernismului. Cunoscuta lozincă a lui Lenin — „Jos cu scriitorii fără de partid ! Jos cu scriitorii supraoameni !" — numai în acest context poate fi înțeleasă. Moderniștii pretindeau că artistul poate fi liber numai în măsura în care se eliberează de orice legătură cu oricare tendință socială sau politică, rămînînd, ca artist, un fel de „arbitru" impasibil. Lenin denunța „această fățărnicie", demonstrînd că „a trăi în societate și a fi liber de această societate, e un lucru imposibil", și că, deci, artistul poate fi într-adevăr liber numai dacă se încadrează (se angajează) în lupta pentru libertatea socială și spirituală, devenind astfel, prin chiar această aspirație către libertate, un scriitor de partid. Este știut că atunci, în 1905, moderniștii, în majoritate covîrșitoare, au respins poziția leninistă, iar Valerii Briusov, care după 1917 va deveni un aderent înflăcărat al puterii sovietice, în 1905 a răspuns lui Lenin printr-un articol polemic, publicat în organul simboliștilor „Vesî". Rememorările acestea ne-au fost necesare pentru a statornici că de la început luările de atitudine ale militanților revoluționari marxiști din Rusia nu au avut caracterul respingerii vreunei modalități artistice, ci se refereau doar la problema foarte concretă a relației dintre creația artistică și lupta revoluționară. Aceasta din urmă îl obliga pe fiecare cetățean conștient la o opțiune. Destui artiști, sub influența dezamăgirilor produse în rîndurile intelectualității ruseşti în urma falimentului politic și ideologic al narodnicismului, credeau sincer că poziția lor de artiști le permite să evite necesitatea de a opta. Lenin, și în general marxiștii ruși, demonstrau că așa ceva e imposibil. Deci de atacat se ataca nu o anumită mișcare artistică, ci iluzia nutrită de aderenții ei, cum că ea i-ar feri de contactul cu realitatea social istorică. Cît de periculoasă a fost această iluzie au dovedit-o evenimentele ulterioare. Cînd, după înfrîngerea revoluției din 1905, renegații au încercat să creeze prin culegerea „Vehi" o palatformă teoretico-ideologică de justificare a dezertării,

mulți partizani de ai lor au găsit refugiu în exaltarea curentelor artistice moderniste. E un fapt istoric ce nu poate fi ignorat, dar nici n-ar trebui să fie absolutizat. A califica pe această bază toate curentele moderniste drept „reacționare", e cel puțin simplist. Platforma estetică a modernismului, prin apoteozarea „autonomiei" artei, pe care o conținea, a oferit într-adevăr o bază convenabilă multor tendințe defetiste, dar nu s-a identificat niciodată cu ele, fapt atestat și de intervențiile criticilor marxiști, care nu i-au combătut niciodată pe moderniști pentru antirealismul lor, ci mai cu seamă pentru cultivarea tendințelor antisociale. Vorbind despre „caracterul burghez al moderniștilor", criticul V. V. Vorovski, de pildă, îl identifica în chemarea, de care era pătrunsă arta lor, adresată și artiștilor și cititorilor „de a fugi de activitatea obștească, de politică, de dogme, de programe, de orice legături" și de a se refugia „în viața individuală, în atotputernicia cărnii, într-o existență liberă de orice obligații morale și chiar de logică". Dar asemenea reproșuri puteau fi adresate tot atît de îndreptățit și unor scriitori realiști despre care se știe că, tot în anii așa-numitei „reacțiuni stolîpiniste", s-au complăcut în afișarea unui sublim indeferentism politic. În acest sens, aprecierea făcută de Lenin unui roman al lui Vinnicenko, în cunoscuta scrisoare către Inessa Armand, oferă un exemplu elocvent. Ar mai fi de amintit că nu întîmplător, tot în acei ani, asociația *Znanie*, înjghebată cu atîta trudă de Gorki, s-a destrămat. E drept că, în cazul scriitorilor realiști, indiferentismul politic se manifesta, cum s-ar zice, mai puțin agresiv, printr-un fel de olimpianism descriptiv, ca în cazul povestirii *Satul* a lui Bunin, pe care critica marxistă a apreciat-o pentru adevărul conținut în ea, dar care nu devenea prin aceasta mai puțin ostilă, ca tendință, aspirațiilor revoluționare. Pe de altă parte, o dată cu primele semne de ridicare ale unui nou val revoluționar, luările de atitudine în favoarea unei literaturi angajate au devenit mai frecvente în tabăra moderniștilor. E semnificativ că, mulți ani mai tîrziu, în 1918, scriind poetei Zinaida Ghippins despre ruptura dintre simboliști, A. Blok preciza că ea se conturase de fapt încă din 1905, iar Revoluția din Octombrie n-a făcut decît s-o consfințească irevocabil. Concomitent, cu un exemplar curaj civic, a început să se îndepărteze de pozițiile clasic simboliste și V. Briusov. Cît îi privește însă pe futuriști, în ciuda formalismului programatic, în mare majoritate, ei se manifestau ca partizani ai unei arte antiburgheze, afișate. Așa încît, a se vorbi de existența, în Rusia de la începutul secolului XX, a două tabere literare net opuse, din care una să fi sprijinit revoluția, în timp ce cealaltă o combătea, e cel puțin imprudent. Exista, din acest punct de vedere, o mare diversitate de nuanțe — de la literatura lui Gorki, profetic revoluționară, pînă la poezia de alcov a unor acmeiști. Dar și aceasta suna uneori angajat. Literatura oferea un cîmp larg celor mai variate experimente artistice, dar care, toate, spre deosebire de situația din apusul Europei, se grefau pe o incandescentă dezbatere politico-etico-ideologică. Doar izbucnirea războiului în 1914 a schimbat întrucîtva datele problemei. Unii scriitori s-au afirmat zgomotos ca susținători ai politicii imperialiste, patriotarde a guvernului țarist; alții au refuzat s-o facă. Pe această bază, un început de delimitare a prins să se contureze încă din anii 1915—1916. Revoluția din Octombrie a adîncit procesul.

Ceea ce încă din 1905 mulți scriitori ruși o presimțeau, în 1917 s-a petrecut cu o forță zguduitoare. Nici o rămînere în afara vălmășagului nu mai era posibilă. Evenimentele îi obligau pe toți cetățenii conștienți ai țării să-și definească atitudinea. Ca un destin implacabil răsuna lozinca lui Lenin : „cine nu e cu noi, e împotriva noastră !". Împrejurările tragice ale acelor ani de răscruce e bine să fie împrospătate, întrucît ele ne permit să descifrăm mai exact calea de dezvoltare a literaturii în anii imediat următori revoluției, iar pe această bază, și unele legități mai generale. Adevărul, după cum se știe, e totdeauna concret. După Octombrie 1917, un număr considerabil de scriitori ruși au respins revoluția, iar faptul că unii (ca Alexei Tolstoi, A. Kuprin sau Marina Țvetaeva) au revenit mai tîrziu, nu schimbă datele istorice ale problemei. Atunci, în iarna anului 1917—1918, părea că în cea mai mare parte frontul scriitoricesc a întors spatele poporului revoluționar. Încercarea de a prezenta lucrurile ca și cum scriitorii cei mai valoroși au salutat revoluția nu rezistă, întrucît faptele o contrazic. Cenaclul *Sreda*, grupînd cele mai reprezentative forțe literare, l-a exclus pe Serafimovici, din rîndurile sale, numai pentru că acest scriitor modest a acceptat să conducă secția literar-artistică a ziarului *Izvestia*. Al. Blok și Andrei Belîi au fost literalmente hăituiți de confrații lor simboliști. Cînd Comitetul Executiv al Sovietelor a propus intelectualității artistice să colaboreze cu noua putere, la apelul lui au răspuns doar 5—6 persoane, printre care Al. Blok și Vl. Maiakovski. Pînă și Gorki se considera un timp în opoziție față de guvernul muncitoresc-țărănesc. Cărui fapt se datora această rezervă masivă ? E greu de răspuns. De bună seamă se dovedeau a fi foarte viabile o seamă de prejudecăți, dar se manifesta și o neînțelegere evidentă a unor oameni parcă hipnotizați numai de stihia destructivă a revoluției. Analiza mai amănunțită a fenomenului ar necesita o investigație aparte. Deocamdată, în raport cu tema încercării noastre, interesează mai mult că tînăra literatură sovietică se constituia sub influența Marelui Octombrie *împotriva* multor corifei ai literaturii rusești, ceea ce ne obligă să deplasăm discuția către o altă chestiune și anume : din cine se constituia totuși această literatură nouă și ce anume a adus în rîndurile ei pe unul sau pe altul dintre artiștii cuvîntului ?

Termenii înșiși — „literatura sovietică", „scriitor sovietic" aveau atunci un alt conținut. Azi sîntem obișnuiți a considera că orice scriitor cetățean al U.R.S.S. e scriitor sovietic ; atunci se intitula „sovietic" doar acel scriitor care din punct de vedere politic se situa pe platforma de sprijinire a noii puteri. Iar motivele care-i îndemnau pe scriitorii de atunci de a se socoti „sovietici" erau și ele foarte diferite. După cum reiese din mărturiile contemporanilor și din studiile elaborate ulterior de către cercetătorii sovietici, unii s-au alăturat poporului revoluționar din motive politice, ca scriitori care și pînă la Revoluție participaseră în măsură mai mică sau mai mare la lupta revoluționară sau, în orice caz, simpatizaseră cu această luptă. Un detașament destul de numeros îl formau „poeții proletari" în frunte cu Demian Bednîi, foștii „pravdiști", unii — autori de cunoscute cîntece revoluționare. În aceeași situație se găseau și mulți prozatori, în majoritate tineri, care apucaseră să debuteze cu greu în anii reacțiunii și care simțeau că abia acum s-a deschis un cîmp larg pentru afirmarea forțelor lor creatoare. În afară de „veteranul" Serafimovici, în

acest context pot fi citate nume ca Podiacev, Șișkov, Volnov, Treniov, Bill-Beloierkovski, Sergheev-Țenski, Novikov-Priboi, Gladkov, Bahmetiev, Malîșkin și mulți alții, care pînă la revoluție formau doar o rezervă a literaturii ruse, dar pe care acum evenimentele îi aduseseră pe prim plan. Gorki era pentru toți aceștia exemplu, dascăl și îndrumător (în majoritatea cazurilor în sens direct), însă Gorki însuși se menținea la început în expectativă, ca și V. G. Korolenko sau V. V. Veresaev.

Mai interesant este cazul unor scriitori ca A. A. Blok, Andrei Belîi, Serghei Gorodețki sau tînărul Esenin, despre care se poate spune, evident cu riscul unei generalizări cam schematizante, că adeziunea lor la cauza revoluției a avut inițial un conținut preponderent estetic. Sînt prea cunoscute cuvintele lui Blok despre admirația sa față de *muzica* revoluției. Entuziasmat de stihia revoluționară a fost și Andrei Belîi. A salutat ca artist revoluția Valerii Briusov. I-a închinat versuri de o năvalnică exuberanță S. Esenin. Firește, paralele mai cuprinzătoare ar fi neconcludente. Dar ar putea fi evocat ca un caz revelator cel al *lui* A. Blok. El a văzut în revoluție — după cum o atestă și imaginile finale ale poemului *Cei doisprezece*, în primul rînd împlinirea idealurilor sale de poet, rămînînd din acest punct de vedere consecvent pozițiilor sale anterioare simboliste. Din moment ce poezia se afla într-o contradicție ireductibilă cu proza civilizației burgheze, distrugerea acesteia trebuia să fie salutată ca o eliberare regeneratoare. Blok „simțea", „vedea", „auzea", în revoluție o uriașă descătușare de forțe menită să înscăuneze pe pămînt imperiul deplinei libertăți a creației. Solicitat de un editor să scrie cîteva rînduri într-un album, observînd că editura respectivă luase ființă în 1918, poetul îi prezicea un viitor strălucit „pentru că totul ce a început în 1918 va intra în istorie", iar „fiecare lună, dacă nu fiecare zi a acestui an e egală cu zeci de ani". Pentru Blok, Revoluția din Octombrie însemna și începutul unui ev nou în poezie.

Ca poeți au aderat la revoluție și cei mai mulți dintre futuriști dar, evident, și ca adversari intoleranți ai spiritului burghez. Pentru Maiakovski, în speță, adeziunea însemna și relegarea unui fir rupt, întrucît poetul participase în adolescență la activitatea ilegală a partidului bolșevic. Însă majoritatea prietenilor săi nu aveau și aceste temeiuri. Dar credeau sincer că sînt „bolșevicii cuvîntului", că arta lor „de stînga" e chemată să producă în imperiul frumosului o revoluție analogă aceleia pe care bolșevicii o desăvîrșiseră pe plan politic. Furtunoși și patetici, futuriștii, ca și reprezentanții unor alte curente de avangardă, ivite în preajma sau chiar după revoluție (imaginiștii, biocosmiții, eufiiștii etc.) au transmis tinerii literaturi sovietice freamătul frenetic al căutărilor formale, care a însoțit mulți ani afirmarea ei.

În sfîrșit ar mai fi de semnalat că pentru unii scriitori — și nu puțini — argumentul principal care le-a înclinat opțiunea în spre susținerea puterii sovietice a fost cel patriotic. După cum se știe pînă și V. G. Korolenko, în ciuda poziției antisovietice, refuza să emigreze. Despre modul în care dragostea de patrie i-a aliniat în rîndurile luptătorilor pentru victoria sovietelor, au povestit, mai tîrziu, și scriitori atît de tineri atunci ca B. Lavreniov sau K. Fedin. Și tot „dorul patriei" l-a întors din emigrație pe A. Tolstoi sau a „fixat-o" la Petrograd, în ciuda puternicii traume personale, pe acmeista Anna Ahmatova.

Enumerarea ar putea continua. Trebuia poate să fi adăugat că foarte curînd au început să se „reverse" în literatură forțele noi, aduse spre creație de revoluția însăși. K. Fedin își amintește undeva de zeci, dacă nu de sute de nume noi care se remarcau unul după altul în presă în primii ani ai puterii sovietice. Dar n-a fost în intenția noastră să prezentăm o listă a autorilor care au participat la constituirea literaturii sovietice. De altfel nici n-am fi în putere s-o alcătuim. Vroiam să sugerăm doar cît de *eterogenă* a fost la începuturile ei literatura sovietică, pentru că tocmai această constatare a eterogenității ne va permite, sperăm, să sesizăm mai bine trăsăturile calitativ noi pe care revoluția le-a imprimat dezvoltării literare. Căci în ciuda eterogenității literatura sovietică reprezenta totuși o indiscutabilă *unitate*, incomparabilă însă cu unitățile pe care le-a consacrat pînă atunci istoria literaturii. După cum s-a văzut, revoluția a împărțit literatura rusă în două, însă linia despărțitoare n-a corespuns cu nici una din cele existente pînă atunci. Afirmația potrivit căreia, cu unele excepții, alături de puterea sovietică s-ar fi grupat mai ales scriitorii realiști, iar în tabăra adversă cu precădere moderniștii, din nou nu poate fi acceptată, întrucît nu este conformă cu adevărul istoric. Dimpotrivă, mulți realiști de seamă ca Bunin, Kuprin, Amfiteatrov, Ciriakov, Șmeliov ș.a. au emigrat, iar unii din ei s-au angajat chiar în polemici antisovietice violente. Pe de altă parte, dacă într-adevăr cea mai mare parte a simboliștilor aruncau anateme asupra „gloatei dezlănțuite", unii reprezentanți străluciți ai aceluiași curent, precum Blok, Briusov, Belîi aclamau dezlănțuirea forțelor populare. Iar futuriștii au trecut fără dizidențe în tabăra revoluției, stigmatizîndu-l cu sarcasm pe „regele poeților" Igor Severianin. A vorbi deci de o platformă estetică comună a scriitorilor care în anii 1917—1920 s-au încadrat în ceea ce se va numi de atunci încoace „literatura sovietică", e cel puțin riscant. Mai mult : datele istoriei literare arată că în primii ani după Octombrie 1917, căutarea înfrigurată a unor forme și expresii artistice noi, atît de caracteristică literaturii ruse prerevoluționare, nu numai că nu a slăbit, ci a crescut în intensitate. Așadar, nu afinitățile artistice i-au apropiat la început pe scriitorii sovietici între ei, ci cele politice, implicînd hotărîrea unanimă de a sluji prin arta lor cauza primii revoluții socialiste victorioase.

Iată deci o primă concluzie ce se cere a fi subliniată : în anii imediat următori Marii Revoluții Socialiste din Octombrie, literatura sovietică s-a constituit ca o *mișcare literară*, dar ca o mișcare literară de un tip cu totul deosebit, în comparație cu toate cele anterioare. Elementul coagulator era nu o anume platformă estetică, ci sentimentul angajării față de o cauză în fond extraliterară. Libertatea creației se cîștiga nu prin desprinderea de realitate, ci printr-o mai organică contopire cu ea, nu prin desolidarizarea de toate orientările politico-sociale, ci prin solidarizarea deplină cu una din ele, și anume cu aceea pe care istoria însăși a indicat-o drept singura în măsură să aducă omenirii adevărata libertate. Într-un cuvînt, se realiza ceea ce Lenin prevăzuse încă în 1905. Lua naștere o literatură în totalitatea ei angajată, în totalitatea ei partinică, în totalitatea ei propovăduitoare a ideologiei comuniste.

Evenimentul a avut repercusiuni adînci asupra procesului însuși de dezvoltare a literaturii. Sub acest raport, studierea concretă, la obiect, a literaturii sovietice ruse din primul deceniu postrevoluționar prezintă

un interes deosebit pentru știința literaturii în general. În primul rînd, pentru că în literatura rusă a acelor ani s-a reflectat cel mai direct și cel mai puternic, unul din cele mai importante evenimente din istoria tuturor timpurilor. De altfel tocmai această împrejurare îngreunează cercetarea comparativă a literaturii sovietice și a altor literaturi contemporane. Vorbeam mai sus de incontestabila sincronizare a dezvoltării literare din Rusia și din apusul Europei de la mijlocul secolului al XIX-lea, aproximativ. Însă după 1917 se produce vizibil o nouă desincronizare. Și aceasta mai ales pentru că literatura sovietică se alimenta dintr-o realitate cu totul diferită. Evident, unele analogii pot fi totuși stabilite. În primul rînd, tendința spre ceea ce Perpessicius numește într-un loc „proza documentară". Doar și popoarele Europei occidentale trecuseră prin evenimente istorice zguduitoare : războiul și mișcările sociale de după război. Însă în Apus evenimentele, deși sîngeroase și răscolitoare, n-au condus și la o răsturnare revoluționară. De aceea foarte curînd o mare parte a literaturii „documentare" capătă o tonalitate descurajantă. Se impune tema „generației sacrificate", a problemelor nerezolvate în ciuda atîtor jertfe de sînge, a destinelor sfărîmate. Scriitorii de talent încearcă să valorifice experiența istorică acumulată în lucrări care să permită omului să pătrundă în lumea misterelor, să descopere pricina zădărniciei atîtor eforturi sublime. În Rusia, dimpotrivă, revoluția a umplut piepturile cu entuziasm, a creat iluzia dezlegării tuturor enigmelor, a capacității omului de a supune definitiv istoria voinței sale de fier. Unor comentatori le place azi să trateze cu condescendență îngăduitoare „naivitățile romantice", cosmismul și abstractismul poeziei sovietice ruse din primii ani de după 1917. În schematismul cîteodată ostentativ al caracterelor, în disprețul suveran față de orice manifestare a „slăbiciunilor sentimentale" (într-un poem, Briusov cerea luptătorilor să smulgă inima din piept și s-o înlocuiască cu un arc de oțel), se discerne cîteodată doar un tribut adus lipsei de experiență, rupturii cu tradiția clasică. La o examinare mai atentă, însă, lucrurile capătă o altă înfățișare. Să nu se uite că literatura aceasta cu totul nouă — în sensul că avea de răspuns unor cerințe estetice cu totul noi, — se afirma într-o țară în care tocmai atunci, sub conducerea partidului lui Lenin, o revoluție socială fusese prezisă, pregătită și înfăptuită *științific*. E oare de mirare că în asemenea împrejurări li s-a părut unor participanți la evenimente că de acum înainte le vor putea direcționa în sensul dorit, numai printr-o încordare a voinței lor? Figurile monumentale din proză, dramaturgie și poemele sovietice de atunci exprimă foarte fidel această stare de spirit, această hiperbolizare nemaicunoscută a încrederii omului în forțele sale. Dacă din proza documentară postbelică vest-europeană s-a desprins atît de repede o literatură copleșită de angoasa problemelor nerezolvate, din proza frenetică rusă a primilor ani postrevoluționari s-a născut, în virtutea acelorași legități, o literatură a problemelor rezolvate, ce scruta cu o cutezanță sfidătoare viitorul. Dintre variatele forme sub care această cutezanță se manifesta ar merita, poate, o mențiune specială recurgerea frecventă la mitologia biblică. Iar dacă în cazul lui Esenin ea ar putea fi—pînă la un punct— explicată și printr-o anumită formație spirituală, nu se poate spune același lucru despre Blok sau Maiakovski. În *Cei doisprezece*, de pildă, chipul lui Hristos, din final are, evident, doar o valoare simbolică. Și

mai ostentativ simbolice sînt prelucrările după mituri biblice şi păgîne în *Misterul Buff* şi *150 000 000*. Dar asemenea prelucrări găsim şi la poeţi atît de diferiţi ca Demian Bednîi şi Andrei Belîi. Explicaţia pare că trebuie să fie căutată în chiar influenţa evenimentelor revoluţionare. Ele apăreau poeţilor şi ca distrugătoare de mituri vechi, dar şi izvoditoare de altele — noi. Într-un fel, poezia lui Maiakovski ilustrează cel mai pregnant această viziune. Miturile vechi s-au prăbuşit ca înşelătoare, însă oamenii au dovedit că *ei* pot realiza ceea ce în trecut se petrecea doar în mit. De aceea poetul cere ca miturile să „învie" „înmulţite" de mii de ori. Puterea omului înfăptuitor al revoluţiei se vedea şi în capacitatea lui de a transforma mituri în realitate, iar poeţii slăveau această nouă victorie, creînd noi mituri, dar de această dată *pămîntene şi umane*. Astfel ei îşi exprimau certitudinea că tot ce a visat omenirea în decurs de milenii se va împlini ca rezultat al luării în stăpînire de către om a propriului său destin.

După cum se vede, problematica literaturii sovietice se dovedea a fi, de la primii ei paşi, cu totul deosebită de cea a literaturilor din alte ţări, fiind în acelaşi timp influenţată direct de evenimentele istorice într-o măsură mult mai mare decît în cazul oricărei alte literaturi a lumii, de la epoca lui Pericle pînă-n ajunul evului socialist. N-ar fi exagerat a spune că în primul deceniu după Octombrie 1917, scriitorii ruşi au scris aproape numai despre revoluţie. Dar altfel nici nu s-ar fi putut întîmpla, dată fiind amploarea răsturnărilor. Atitudinea faţă de revoluţie, acceptarea sau neacceptarea ei, glorificarea luptei, zugrăvirea hiperbolică a stihiei atotnimicitoare a poporului răsculat, exaltarea voinţei de oţel a revoluţionarilor, sesizarea aspectelor dramatice ale încleştărilor inexorabile, a problemelor tragice pe care ele le generează, destinul omului simplu în revoluţie, al diverselor stări şi categorii sociale, încercările de a prefigura, pe baza experienţei revoluţionare, dezlegarea unor probleme general umane — iată doar cîteva din temele care dominau atunci literatura sovietică şi care toate — într-un fel sau altul — au fost aduse în literatură de revoluţie, ca rezultat al contactului, mai strîns sau mai puţin strîns, al scriitorilor cu realitatea revoluţionară. S-ar putea propune deci, ca o a doua concluzie, constatarea că literatura sovietică, în etapa ei incipientă, se caracteriza şi printr-o legătură indisolubilă cu realitatea. Mai mult : nici o literatură pînă atunci n-a fost în asemenea măsură determinată în mod nemijlocit de viaţă, ca literatura sovietică ; nici o literatură nu-ţi produce în asemenea măsură senzaţia de „document", ca literatura sovietică a „anilor 20". De altfel şi în afara graniţelor U.R.S.S. marile creaţii de proză ale etapei respective — *Torentul de fier*, *Ceapaev*, *Armata de cavalerie*, *Cimentul*, *Înfrîngerea*, *Invidia* — şi nu am enumerat decît cîteva, au fost receptate nu doar ca opere artistice de înaltă ţinută, dar şi ca revelaţii sociale, ca imense ferestre către o nouă realitate, o nouă condiţie socială şi umană, ferestre în spre care privirile însetate de dreptate ale celor ce muncesc se îndreptau cu o aviditate unică în istorie.

Cele arătate ne îndreptăţesc să adăugăm că literatura sovietică, dacă lua contur de la început ca o continuatoare a marilor tradiţii ale literaturii clasice ruse, se afirma evident, în acelaşi timp, şi ca un vlăstar al Marii Revoluţii Socialiste din Octombrie. Ea nu poate fi înţeleasă decît ca o parte componentă a uriaşului elan creator stîrnit de revoluţie. De

altfel și cele două trăsături caracterizante pe care am încercat să le definim pînă acum genealogic se trag, evident, din aceeași tulpină. Și caracterul angajat, unitatea în efortul de sprijinire — pe plan artistic și ideologic — a unei înalte cauze sociale, și indisolubila sudură cu realitatea istorică înconjurătoare s-au impus literaturii sub influența revoluției, au fost generate de ea. Dar tot revoluția a determinat și o altă trăsătură deosebit de interesantă a literaturii sovietice din „anii 20", și anume — dezvoltarea extrem de liberă, din punct de vedere structural, în raport cu factorii externi determinanți. Propoziția le contrazice numai în aparență pe cele anterioare. Tocmai pentru că s-a sudat atît de organic cu revoluția, literatura sovietică s-a putut dezvolta într-un cadru propriu atît de independent. Împrejurarea poate fi explicată fără dificultate în lumina învățăturii marxiste privitoare la relația dintre bază și suprastructură. Este îndeobște cunoscut în această ordine de idei că orice suprastructură este în ultimă instanță determinată de bază. Dar încă Marx și Engels subliniaseră că natura procesului de determinare diferă de la o suprastructură la alta, acesta fiind, în cazul unora, nu direct și imediat. Nu încape îndoială că literatura aparține acestora, că și în sfera ei „economia nu creează nimic a novo", ci infuențează doar într-un sens sau altul evoluția materialului ideologic preexistent. La cele de mai sus s-ar putea adăuga că și natura și intensitatea determinărilor de acest gen diferă în mod firesc și de la o epocă la alta. Procesul evolutiv indică o mai pronunțată supunere a suprastructurilor artistice la imperativele vremii în epocile de relativă stabilitate, cum a fost cea a clasicismului, de pildă, sau, în secolul al XIX-lea, — cea a predominării aproape netulburate a pozitivismului mai în toate sectoarele activității spirituale. Dimpotrivă, atunci cînd istoria unei părți a lumii sau a unui popor intră într-o epocă de instabilitate, de tulburare socială și de destrămare a așezărilor tradiționale, slăbesc inevitabil și legăturile dintre bază și suprastructură, precum și fenomenele de înrîurire reciprocă între suprastructuri. Un exemplu de acest gen l-a oferit epoca romantică. Un altul a început să capete contur în toate literaturile europene de la sfîrșitul secolului al XIX-lea. Însă nicăieri desprinderea procesului literar din chingile determinărilor social istorice n-a luat o amploare atît de mare ca în Rusia revoluționară. Orînduirea veche a fost sfărîmată. Pe dărîmăturile ei se construia o lume nouă. Dar firesc, clădirea se cimenta de la temelie în sus și nu invers. Suprastructurile „de sus" se dezvoltau de aceea, cel puțin un timp, într-o libertate quasi absolută, ceea ce însă nu anulează în nici un fel observațiile noastre privitoare la legăturile extrem de strînse dintre literatură și realitatea revoluționară înconjurătoare, căci ele nu numai că nu anulau „libertatea" de care vorbisem, ci abia îi dădeau relief. Literatura glorifica revoluția, se alimenta exuberant din afluviile ei, dar tocmai pentru că datorită revoluției a putut beneficia dintr-o dată de o eliberare atît de substanțială. Iată încă un motiv pentru care literatura sovietică a „anilor 20" reprezintă pentru un estetician sau un istoric literar un fenomen excepțional de interesant, permițînd examinarea evoluției artistice într-o stare, cum s-ar zice, „pură", propulsată în cea mai mare parte doar de forțele și legitățile interioare.

Unul din cei mai de seamă reprezentanți ai „școlii formale" ruse în critica literară, eminentul teoretician Victor Șklovski afirmase atunci

într-un articol că se cere a fi revizuită şi concepţia consacrată potrivit căreia în literatură formele noi se nasc doar pentru a îmbrăca un conţinut nou. „Forma nouă, precizia Şklovski, nu apare pentru a exprima un conţinut nou, ci pentru a înlocui o formă veche ce şi-a pierdut artisticitatea". Afirmaţia i-a scandalizat pe unii, dar ea devine inacceptabilă doar dacă se interpretează în sensul negării oricărui raport dialectic de determinare reciprocă între conţinut şi formă, ceea ce, însă, nici Şlovski, nici vreun alt reprezentant al şcolii formale ruse nu a afirmat vreodată. De altfel, în problema menţionată, punctul de vedere citat era foarte apropiat de cel al reprezentanţilor şcolii sociologice, al lui Lunacearski, de pildă. Rolul hotărîtor al fluxului istoric în determinarea direcţiilor foarte încîlcite de dezvoltare a creaţiei nu-l contesta nimeni, dar se sublinia că fenomenologic transformarea se face întotdeauna înăuntrul „seriei" date, ascultînd doar de legile ei interne. Iar în artă formele se schimbă nu doar pentru că înnoirea lor e reclamată de înnoirea conţinutului, dar mai ales pentru că, fără înnoirea formelor, progresul în artă e de neconceput. Dintr-un punct de vedere, progresul în artă se confundă cu înnoirea necontenită a formelor. Dar, evident, funcţionează ca un stimul catalizator de mare intensitate şi solicitările externe. Noutatea izbitoare a literaturii sovietice din primul deceniu postrevoluţionar izvora şi din modul pregnant în care ea ilustra legităţile organice pe care noi am încercat să le definim. După cum am văzut, căutarea înfrigurată a unor noi forme de expresie a început în literatura rusă încă înainte de revoluţie, însă abia după evenimentele din 1917, fenomenul a căpătat o amploare într-adevăr oceanică, între altele şi pentru că, îndată după prăbuşirea vechii orînduiri, stihia artistică, întocmai ca şi celelalte stihii ale imensei ţări, a început să se agite furtunos, să se reverse năvalnic peste ţărmuri, distrugînd ca pe nişte castele de cărţi de joc, vechile norme şi restricţii, consacrate prin autoritate şi tradiţie. În ce măsură procesul, ca şi oricare altul, a avut şi un revers negativ, în ce măsură, metaforic vorbind, înnoirea revoluţionară a formelor de expresie n-a atras după ea nişte „cheltuieli de regie" cam exagerate, rămîne de văzut. Dar independent de concluziile posibile, nu putem să nu recunoaştem că priveliştea înnoirii spontane şi impetuoase a formelor creatoare a fost magnifică.

Ce şi cît s-a păstrat din variatele experienţe literare consumate atunci? E greu de răspuns, cu atît mai mult cu cît în cadrul procesului ulterior de dezvoltare, literatura sovietică a trebuit să răspundă unor exigenţe estetice foarte diferite. Totuşi, e în afară de orice îndoială că „etapa" de care ne ocupăm s-a constituit în istoria literaturii universale ca o pagină proaspătă, bogată în culori vii. Specificul ei derivă între altele şi din faptul că apriga căutare de forme noi nu se mai consuma doar pentru etalarea acestora, ci coincidea cu efortul titanic de a transmite posterităţii sentimentul copleşitor al măreţiei şi profunzimii evenimentelor istorice. De bună seamă şi datorită acestui efort una din coordonatele principale ale creaţiei artistice a fost hiperbolismul, iar o alta — brutalitatea expresiei, menite — ambele — să reliefeze, prin excepţionalitatea formei, excepţionalitatea conţinutului. Vorbind despre modul în care V. I. Lenin a început să recepteze cu mai multă îngăduinţă versurile „pretenţioase" ale lui Maiakovski, N. K. Krupskaia notează undeva, în memoriile sale, că asta s-a întîmplat după vizita în atelierele VHUTEMAS-

ului, unde Lenin și-a dat seama că tinerii „plini de veselie și bucurie, gata să piară pentru puterea sovietică ... negăsind în lumea contemporană cuvinte pentru a se exprima, le caută în poeziile greu de înțeles ale lui Maiacovski". A folosi procedee și mijloace vechi pentru exprimarea unor realități atît de noi și atît de revoluționare — părea de neconceput. De aceea, lumea artistică recepta cu excepțională sensibilitate orice tendință care conducea și la înnoirea radicală a formei. În domeniul poeziei, fenomenul se consuma mai impetuos, dar și mai organic, dintr-un anumit punct de vedere. Estetica futurismului îi oferea o experiență nu prea îndelungată, dar bogată în sugestii. Iar dacă poezia lui Hlebnikov continuă și azi să fie gustată mai mult ca un experiment de înaltă ținută artistică, accesibil doar specialiștilor, discipolii lui Velimar au făcut să trosnească, literalmente, încheieturile poeticilor consacrate. Forța explozivă a cuvîntului nou s-a impus ca o expresie a spiritului revoluționar. Dar, bineînțeles, e preferabil să ne ferim de concluzii absolutizante. Totuși nu se poate nega existența unor sesizabile apropieri dintre practica futuriștilor ruși și experiența poetică a suprarealismului, în apusul Europei De „părinții" lor italieni, în frunte cu Marinetti, futuriștii ruși s-au lepădat destul de repede. Mai ales după Octombrie 1917, probleme de conținut practic nu li se mai puneau, conținutul poeziei devenind unic și universal — glorificarea revoluției muncitoare. Dar tocmai acest conținut reclama o formă pe măsura lui. La baza acesteia a stat o atitudinea nouă față de cuvînt, ca material al poeziei. Pentru a căpăta drept de cetățenie în textul poetic, cuvîntul trebuia purificat de orice contingență cu sensul lui banal, curent. Poezia apărea astfel în primul rînd ca o creație lingvistică, o dinamitare a limbii consacrate, prin crearea *în toate cazurile* a unor raporturi lingvistice noi. Senzația de excepționalitate — corespondentul formal al excepționalității conținutului — trebuia obținută pe această cale, prin munca titanică de supunere a verbului la voința artistului, prin descoperirea unor noi și nebănuite asociații șocante, menite să asigure versurilor maximum de eficiență. Ar fi imprudent, desigur, să afirmăm că într-o măsură, poezia modernă, izvorăște de aici. Dar e indiscutabil că munca asupra cuvîntului, de o cutezanță iconoclastă, desfășurată de poeții revoluționari ruși reprezintă un aport de prim rang la procesul de perfecționare a uneltelor artistice în veacul XX. De altfel se pare că tocmai datorită acestui aport, poezia lui Maiakovski, iar mai tîrziu și cea a lui Pasternak s-au bucurat de o primire atît de entuziastă pe toate meridianele globului. Iar suprarealiștii, mai ales cei francezi, au găsit în ea atîtea consonanțe cu propriile căutări. Pe alt plan pot fi urmărite similitudini cu unele aspecte ale expresionismului german. E de menționat totuși că poezia sovietică nu poate fi redusă la experiența pe care noi am comentat-o ceva mai pe larg. În ea nu se încadrează, de pildă, sfîșietoarea lirică a lui Esenin. Concomitent, pe trunchiul viguros au crescut și alte vlăstare. Contemporani cu Maiakovski au fost și Anna Ahmatova, și Eduard Bagrițki și Marina Țvetaeva. Mai tîrziu, pe făgașul unei alte tradiții a înflorit poezia lui Al. Tvardovski. Totuși, nu se poate ignora faptul că accente maiakovskiene găsim la mai toți poeții revoluționari de pe glob. Iar pe de altă parte, pleiada tinerilor poeți „furioși" sovietici — Evtușenko, Voznesenski, Rojdestvenski ș.a. — cu toată intonația diferită și atît de personală a fiecăruia în substanță, tot pe traiectoria tradiției maiakovs-

kiene, a purces la căutarea de „formule" poetice noi. De aceea, pe deplin conştienţi de riscul generalizărilor, vom încerca totuşi să propunem o explicaţie viabilităţii tradiţiei ce a început să se constituie în poezia rusă îndată după Revoluţia din Octombrie. Poezia aceasta, programatic, a fost şi antirealistă şi antisimbolistă. A fost antirealistă, în măsura în care nu accepta să mimeze doar realitatea contingentă, dar a fost şi antisimbolistă, întrucît respingea categoric platforma divorţului, dintre creaţia artistică şi realitate. Pentru poeţii revoluţionari ruşi ai „anilor 20" a exprima patosul revoluţiei era un comandament indiscutabil. Dar expresia aceasta tindea firesc să depăşească contingentul prin cimentarea lingvistică, de o structură nouă, a realităţii idealului. Astfel, se ajungea la un realism de tip nou, care avea să fie denumit mai tîrziu realism socialist. Marea descoperire artistică se pare că aici trebuie căutată, iar la perfectarea ei şi-au adus contribuţia, deşi evoluînd atît de substanţial diferit, şi Maiakovski şi Blok, şi Briusov şi Esenin, şi Pasternak şi Bagriţki, şi atîţia alţii. Cuvîntul se cerea să fie folosit nu pentru „reproducerea" realităţii observabile, ci pentru *materializarea* unei realităţi previzibile, ce devenea, accesibilă poeţilor prin forţa de transfigurare artistică a idealului comunist. Metafora, aşadar, înceta să mai fie doar imagine, ci devenea o cheie de pătrundere într-o altă lume, creată prin prelucrarea demiurgică a cuvintelor, dar care lume se constituia nu ca o negare a realităţii, ci ca o prelungire a istoriei revoluţionare în ţinutul imaginaţiei. Angajată în slujba realităţii, imaginaţia poetică o potenţa fără oprelişti, considerîndu-se îndreptăţită să procedeze aşa, între altele, şi pentru că însăşi realitatea sfărîmase toate opreliştile, ce o îngrădeau pînă nu de mult.

Se înţelege de la sine că momentul istoric ce a dat naştere unei asemenea poezii aparţine irevocabil trecutului. Însă descoperirile artistice au intrat în patrimoniul culturii universale. Iar dacă azi pentru atîţia poeţi ai lumii nu mai există dilema insolubilă : vis sau realitate ? — sinteza generatoare de formule noi a fost în importantă măsură prefigurată de explozia creatoare ce a încălzit începuturile literaturii sovietice. Ideea că, eliberîndu-se de sub tutela reflectării univoce, poezia mare nu numai că nu se îndepărtează de realitate, ci, dimpotrivă, capătă posibilitatea să pătrundă mai adînc în zonele esenţiale ale existenţei umane, e azi aproape unanim recunoscută. Dar dacă e aşa, e necesar a se sublinia că la fundamentarea ei a contribuit substanţial şi poezia sovietică a „anilor 20".

Ceva mai dificilă pare a fi evaluarea inovaţiilor aduse în acei ani pe tărîmul prozei artistice. Foarte multe la număr — ca încercări — ele au avut în general o viaţă scurtă, fiind de aceea apreciate de mulţi exegeţi doar ca nişte simptome de „criză" caracteristice începutului. E de văzut, totuşi, dacă aprecierea e exactă. În parte cel puţin, şi aici inovaţiile au fost preluări ale unor experienţe iniţiate în ultimele două decenii prerevoluţionare. În mare, şi evident doar într-un anumit sens, „proza ornamentală" a fost prefigurată de romanele lui Andrei Belîi. Iar proza ritmată îl pasiona încă pe Maxim Gorki, atunci cînd făcea primii paşi ai drumului său literar. Exista o oarecare tradiţie şi a prozei „sacadate" precum şi în domeniul artificializării şi al arhaizării, cu efecte stilistice a sintaxei. Dar dacă, pînă la Revoluţie, acestea erau doar experienţe,

izolate și periferice, după Octombrie 1917, în anii 1918—1928, aproximativ, ele, literalmente, „inundă" literatura, amplificîndu-se cu altele, și mai îndrăznețe, și mai șocante. Fragmentarea compoziției pentru redarea caracterului vijelios al evenimentelor, înlocuirea narațiunii obișnuite printr-o avalanșă de fraze sugestive, aglomerarea expresiei cu epitete neobișnuite, mai întotdeauna „încordate" și hiperbolizante, alcătuirea de sisteme complicate de inversiuni și retrospective, recurgerea aproape abuzivă la simboluri, alegorii, parabole, laitmotive obsedante, într-un cuvînt — înlocuirea „tabloului de viață" în sensul clasic al termenului, printr-o juxtapunere de aspecte, unele nebuloase, altele stridente, dar chemate toate să „redea", cît de cît, prin existența lor aparent întîmplătoare, excepționalitatea și imprevizibilitatea destinelor umane atrase în iureșul caleidoscopic al evenimentelor — iată doar cîteva din trăsăturile atît de deosebite și de neobișnuite, care, fără să fie prezente, toate, în opera unui singur scriitor, sînt totuși identificabile în mai toate operele în proză din prima jumătate a deceniului 1920—1930 și la Serafimovici, și la Pilmak, și la Neverov, Tarasov-Rodionov, Vsevolod Ivanov, Gladkov, Șiskov, Bahmetiev, Leașko, Lebedinski, ca să nu ne referim decît la cîțiva autori mai cunoscuți. După cum se vede și în cazul prozei, aspirația de înnoire cu tot dinadinsul a modalității de expresie izvora tot din sentimentul obligației artistice de a înfățișa altfel o realitate fundamental diferită. Pe de altă parte, nu încape îndoială că acționa puternic asupra imaginației scriitorilor și impresia că sînt martori ai unor evenimente ce se desfășoară într-un ritm amețitor, pe care nici o altă generație de scriitori nu-l cunoscuse. Și din punct de vedere al distanței în timp, literatura s-a apropiat enorm de realitate, i-a devenit contemporană, în sensul propriu al cuvîntului, ceea ce firesc conducea la concluzia că stilul epic tradițional nu mai are ce căuta în prezentarea episoadelor. Cum să povestești liniștit și ponderat niște întîmplări despre care uneori nici nu știi cum se vor încheia? Ca să fie elaborat *Calvarul* sau *Donul liniștit* era nevoie ca evenimentele să se deplaseze cît de cît spre trecut. Pînă atunci, grăbit să fixeze în expresie „momentul", scriitorul nu putea să nu se sufoce. De aceea, impresia de „sufocare stilistică" e atît de frecventă de la Podiacev, Neverov, Bahmetiev, pînă la *Cimentul* lui Gladkov, chiar. „Momentul" însă n-a putut dura, „momentul" nu durează niciodată, și proza epică a revenit, încet-încet, în drepturile sale. Totuși nici proza ornamentală și stihinică de la început nu poate fi considerată ca un simplu „accident". Ea s-a grefat pe tendința anterioară de includere în țesătura realistă a unor procedee convenționale și a amplificat enorm această tendință, generalizînd-o. Schematic, fenomenul ar putea fi caracterizat în termenii următori : pe de o parte grandoarea istorică a evenimentelor la care asista îl solicita imperativ pe scriitor „de a nu lăsa clipa să dispară", pe de alta, tocmai fluiditatea materialului de viață reflectat nu încăpea în formulele tradiționale de reconstituire epică. „Clipa" nu putea fi nici povestită, nici descrisă. În consecință putea fi „fixată" pentru posteritate doar mișcarea, mai precis „sensurile" ei, ceea ce impunea cu necesitate și alte forme de transfigurare artistică. Proza de sugestie, de hiperbolizare simbolică a unor instantanee izolate, de conturare prin procedee convenționale a unei realități posibile, iar ca o urmare a ei și proza de materializare concretă a unor adevăruri abstracte, a luat,

firesc, o mare amploare, dovedindu-şi incontestabile virtuţi. Ea a cedat treptat locul prozei de amplă reconstituire, nu pentru că ar fi ieşit la iveală inconsistenţa ei din punct de vedere artistic (de fapt şi unele „romane de şantier" ale „anilor 30" pot fi încadrate în menţionata tradiţie), ci pentru că, o dată cu stabilizarea orînduirii socialiste au suferit modificări şi cerinţele ei estetice. Dar din nou ca o „etapă", această proză de stridentă disonanţă cu atîtea tradiţii consacrate, nu numai că n-a dispărut, ci se pare că începe să se revitalizeze. În orice caz, în multe din experienţele foarte moderne ale ultimelor decenii am putea găsi revelatoare similitudini cu proza rusă din primii ani de după Revoluţia din Octombrie. Din nou, deci, putem conchide că pătrunderea impetuoasă a motivelor revoluţionare în stihia artistică a acţionat ca un factor catalizator de o excepţională fecunditate.

După cum se vede, deci, Marea Revoluţie Socialistă din Octombrie a determinat în dezvoltarea literaturii ruse nişte reacţii imediate şi foarte puternice. Luarea de atitudine, angajarea totală în slujba cauzei revoluţionare, au condus la afirmarea impetuoasă a unei creaţii de un patos incandescent, profetică, în sensul cel mai deplin al cuvîntului, dar şi legată indisolubil de realitatea imediată, apărînd şi la propriu şi la figurat ca o prelungire nemijlocită a evenimentelor istorice. Schimbarea aceasta de optică a avut consecinţe inevitabile în domeniul formei. Noutatea poziţiei estetice cerea imperativ noi forme de expresie, ce trebuiau să fie căutate în arsenalul experienţelor consumate, începute sau posibile. Receptivitatea extraordinară faţă de orice înnoire formală a caracterizat în primii ani după Octombrie şi poezia şi proza, şi dramaturgia sovietică, nu numai pentru că în general — pe un plan mai larg — literatura trecea printr-o fază de primenire, dar şi pentru că firesc, logic, orice literatură *nouă* nu poate să nu propulseze şi forme noi.

Odată, însă, cu trecerea anilor, peisajul literaturii începe să se schimbe. Pe de o parte, exagerările proletcultiste care interpretau noutatea literaturii proletare în sensul renunţării la întreaga tradiţie şi întreaga literatură au fost corectate, după cît se ştie, de către Lenin, care i-a înarmat pe clăditorii noii culturi socialiste şi cu învăţătura despre valorificarea critică a trecutului; pe de alta, după cum am mai menţionat-o, viaţa însăşi îşi schimba ritmul, etapei de luptă totală (războiul civil) i-au urmat anii reconstrucţiei. Realitatea socialistă începea să se aşeze între noi tărîmuri, iar luptele crîncene din 1917—21 se transformau în istorie. În *Romanul sentimental*, Vera Panova a arătat sugestiv cît de repede se produsese schimbarea de optică. Pentru tinerii care în anii 1922—23 împlineau 16—18 ani, faptele de arme din timpul războiului civil aveau aureolă de legendă. În consecinţă şi creaţia literară a început să piardă din caracterul ei univoc şi patetic, s-a diversificat şi tematic şi stilistic, legăturile cu tradiţia se restabileau în chipuri diferite. Începea procesul de *consolidare* a noii literaturi, de reîncadrare a ei în fluxul general uman al dezvoltării artistice. Ceea ce, însă, n-a micşorat, ci a amplificat caracterul inovator al literaturii primului stat socialist. Cu deosebirea, însă, că, acum, într-o nouă etapă, sfera de manifestare a spiritului inovator s-a deplasat. Dacă, în anii războiului civil şi în anii imediat următori, sfera aceasta includea cu precădere problemele expresiei, cu timpul accentul interesului se mută spre conţinutul estetic al creaţiei literare.

Către mijlocul deceniului 20 în viața literară se simt ecourile unui puternic șoc. Se produce ceea ce am putea numi, cu rezervele necesare, dezmeticirea. Lupta titanică luase sfîrșit, clasa muncitoare rămăsese stăpînă pe a șasea parte a globului, ceea ce se reflecta în imaginația unora ca o „vestire" a timpului de împlinire a tuturor visurilor, a acelor visuri neînfrînate care, cu puțin înainte se proiectau doar hiperbolic pe cerul înnegrit de fumul bătăliilor. Cerul se însenina, însă în locul stăpînirii neturburate a voinței umane, pe întinsurile Rusiei se instaura NEP-ul. S-ar putea spune că a fost nevoie de această retragere vremelnică, comandată de statul major al revoluției, pentru ca dintr-o dată să devină evidentă deosebirea dintre viziunea politică asupra revoluției și cea estetică. Destul de numeroși prozatori și poeți s-au văzut în postura unor profeți mincinoși sau înșelați. Ca să vezi în NEP doar un pas înapoi care va permite celor ce muncesc să facă , foarte curînd, doi pași înainte către edificarea socialismului, era nevoie de o trează luciditate politică pe care, firesc, mulți entuziaști nu o posedau. În consecință, se semnalează în literatura sovietică un fenomen pe care, provizoriu, l-am putea defini ca un fel de „neoromantism nepist". Chiar Lenin i-a ironizat într-o intervenție pe poeții ce se lamentează în fața contrastului dintre idealul în numele căruia se ducea lupta în anii vijelioși și realitatea concretă, foarte profană, ce s-a instaurat după victorie. „Decepția" a fost de forme, intensități și nuanțe diferite, dar într-un fel sau altul e identificabilă în creația tuturor scriitorilor, cu excepția celor mai tineri, poate. Și-au manifestat consternarea nu doar Esenin, dar și Bagrițki, în baladele sale livrești de evocare a visătorilor de altădată, și Maiakovski în *Despre artă*, și Aseev, și Pasternak. În proză, atitudinea satirică față de profitorii NEP-ului se împletește cu un fel de acceptare resemnată a involuției inevitabile către vechile stări de lucruri (*Orașe albastre* de Al. Tolstoi, *Transvaal* de K. Fedin, *Hoțul* de L. Leonov, *Profitorul* de I. Erenburg ș.a.). Reacția față de realitatea socialistă în curs de stabilizare a fost aprigă și contradictorie, dar ea ne interesează nu pentru că ar exista nevoia stringentă de a se cîntări exact cît de substanțiale și cît de durabile au fost șovăielile unui scriitor sau altul, ci pentru că datorită ei întregul front literar a fost obligat să cotească radical de la patetizarea revoluției în spre oglindirea ei mai circumspectă. S-ar putea spune că astfel și în U.R.S.S., cu o oarecare întîrziere, explicabilă de altfel, față de apusul Europei, interesul pentru evocarea evenimentelor generează un altul, mai adînc, pentru destinul omului în revoluție și în fața revoluției. Eternele probleme ale umanismului își recîștigă dimensiunile vechi, dar capătă și altele noi, în raport cu care, tînăra literatură propulsată în istorie de suflul revoluției, putea să-și afirme, pe alt plan, noutatea estetică.

Lăsînd la o parte aspectele vremelnice și mai mult sau mai puțin întîmplătoare, legate de concreteța experienței de viață a fiecărui scriitor în parte, marea problemă estetico-ideologică, ce s-a impus literaturii curînd după amuțirea zgomotului asurzitor al bătăliilor armate, ar putea fi formulată în felul următor : revoluția a fost dezlănțuită și a învins în numele celor mai înalte idealuri umaniste, însă lupta pentru victorie a cerut participanților renunțări dureroase tocmai la perceptele umanismului. Această contradicție flagrantă cei mai mulți contemporani au sesizat-o, iar scriitorii au reflectat în culori, cîteodată foarte stridente,

consternarea produsă. S-ar putea spune că subiectul epico-dramatic, destul de rudimentar, al poemului blokian *Cei doisprezece* s-a răspîndit ca un „motiv" de largă circulație. Unul din ostași — Petika — își omoară din greșeală iubita. Flăcăul e foarte afectat de această faptă inumană a sa, însă tovarășii îi cer s-o uite în numele revoluției. Adică — în spiritul îndemnului lui Briusov, citat de noi : — leapădă-ți inima și înlocuiește-o cu arcul de oțel al voinței. Viața însă dovedea că inima nu poate fi lepădată chiar atît de simplu. În *Al 41-lea*, al lui Lavreniov, Mariutka își omoară iubitul, apoi plînge deznădăjduită, sărutînd cadavrul. Dar dacă, printr-o minune, ofițerul ar fi înviat și ar fi luat-o iar la fugă către ai săi, Mariutka fără îndoială că l-ar fi omorît din nou. Într-o altă nuvelă a aceluiași Lavreniov (*Istoria unui fapt simplu*), problema se pune în termeni și mai severi : un comunist, conducînd în ilegalitate o vastă organizație în spatele trupelor albe, află că un cetățean oarecare a fost luat drept el, că a fost arestat și urmează să fie executat. Orlov reclamă dreptul de a îndeplini cea mai elementară datorie umanitară : să nu admită ca un altul să fie ucis în locul lui. Însă legile luptei i-o interzic. În *Înfrîngerea*, a lui Fadeev, comandantul Levinson, obligat să confiște unui țăran unicul porc, pentru că altfel soldații n-ar fi putut face față luptei care-i aștepta, atunci cînd țăranul îl imploră să nu-i condamne la înfometare micii copilași, întoarce capul ca să nu-l vadă, iar în sine repetă cu încăpățînare obsesivă : n-am voie să mă las copleșit de milă : nu trebuie să-mi fie milă. O anume sinteză a acestui zbucium sfîșietor a realizat-o Șolohov în chipul lui Bunciuk din *Donul liniștit*. Om de o mare puritate sufletească, de o candoare sentimentală cuceritoare, Bunciuk este numit comandant al unui arest și obligat în această calitate să comande execuții masive în fiecare noapte. Se usucă și se istovește văzînd cu ochii, iar cînd femeia iubită îi propune să ceară să fie schimbat, cu nervii încordați pînă la paroxism izbucnește în această tiradă :

„ — Murdară treabă e să ai de curățat murdăria omenească. Să nimicești ticăloșii. Vezi, vătămător pentru sănătate și pentru suflet. Așa ... la o muncă murdară nu merg decît proștii și brutele, sau fanaticii".

La această problemă, cu adînci implicații etice și estetice, pe care literatura anilor războiului civil poate doar că a întrevăzut-o, dar pe care nu a putut s-o exploreze în adîncime, fapt datorită căruia ea parcă ar fi izbucnit din senin în anii următori (și sub influența „dezamăgirii" provocate de NEP), literatura sovietică a răspuns — grosso modo — în trei feluri diferite : patetic, sarcastic și tragic.

Răspunsul patetic se baza pe minimalizarea aspectelor consternante prin hiperbolizarea unilaterală a țelurilor în numele cărora se ducea lupta. Predominant în anii anteriori NEP-ului, el nu dispare o dată cu trecerea societății socialiste într-o nouă etapă, dar este împins încet-încet pe al doilea plan. Totuși, îl găsim puternic subliniat să zicem în romanul *Cimentul* al lui F. Gladkov. Sacrificarea de către părinți a unicei lor fiice se receptează cu explicabilă durere ; totuși evenimentul nu capătă proporții din cauza vecinătății cu altele care, și tematic și compozițional, ocupă întreaga scenă. În linii și mai groase, soluția e aparentă în povestirea lui Tarasov Rodinov — *Ciocolata*. Unui complect de judecată, format din trei vechi revoluționari, îi pare firesc să-l condamne la moarte pe un

tovarăș al lor, pe care-l știu nevinovat, numai pentru că așa o cer pentru moment interesele cauzei, datorită complicării situației pe front și în spatele frontului. Prezentarea la modul patetic a luptei revoluționare și a războiului civil conducea inevitabil la o anumită unilateralitate (sesizabilă și în opere atît de consacrate ca *Torentul de fier* a lui Serafimovici sau *Căderea Dairului* a lui Malîșkin); din ansamblul faptelor de viață alcătuind realitatea războiului se selectau numai cele eroice, exemplare; din rest se schița un fundal mai mult sau mai puțin sumar. Comparabile cu operele citate sînt, din acest punct de vedere, și poemele eroice. În *Misterul Buff* și *150 000 000*, realitatea revoluționară e schematizată simbolic pentru a i se evidenția doar liniile esențiale. Patetic, deși altfel, e și Esenin în *Inonia* și celelalte poeme revoluționare iconoclaste. Iar din producția anilor următori ar putea fi citată *Komsomolia* lui Bezîmenski. E o retrospectivă, dar construită în așa fel încît în razele fascicolelor de lumină să ajungă doar amintirile eroice, formînd zestrea ce se transmite noilor generații.

Reacția sarcastică poate fi identificată la capătul celălalt al tabloului de ansamblu. Determinată în mare măsură de inacceptarea violentă a realităților statornicite în anii NEP-ului, ea se caracterizează prin hiperbolizarea renunțărilor antiumane pe care lupta revoluționară nu le putea eluda. Simptomatică din acest punct de vedere e o anumită poezie a lui Esenin. Respingînd cu încăpățînare „socialismul programatic", poetul care se închipuia mai ieri „toboșar al cerurilor", se transformă acum în cîntărețul unor valori umane sacrificate de revoluție: satul patriarhal, dar și besmetica libertate individuală. Poezia lui Esenin a răsunat în acei ani cu deosebită forță, și continuă să-și exercite farmecul nealterat pînă acum pentru că, dezlănțuindu-se în efluvii de o sinceritate copleșitoare, poetul deplîngea valori umane autentice, pe care revoluția într-adevăr le sacrifica, dar pe care nu putea să nu le sacrifice, fapt datorită căruia sacrificiul devenea și mai dureros. Dar trebuie adăugat că mai tîrziu Esenin s-a pătruns de caracterul inexorabil al sacrificiilor cerute de revoluție și atunci — firesc — poezia sa a devenit esențialmente tragică. O altă modalitate a reacției sarcastice ar putea fi ilustrată prin proza din acei ani a lui I. Erenburg. În *Profitorul*, de pildă, problema se pune tranșant și pedestru. Cei doi frați Lîkov parcă ar simboliza prin destinele lor două soluții extreme ale unei dileme de nerezolvat: ori apărarea „sentimentelor umane", dar atunci și alunecarea pe panta descendentă a amoralismului, ori acceptarea riguroasă a imperativelor revoluționarismului integral, dar atunci și depoetizarea totală a existenței. Schematismul acesta polar se pare că e specific mai ales lui Erenburg, însă „dilema" o putem identifica și la alți autori. În *Hoțul*, al lui Leonov, problematica e mult mai complexă. Dar și aici — ne referim la prima variantă a romanului — culorile se amestecă cu greu. Într-un roman de evidentă inspirație dostoevskiană, realizat cu mijloace foarte moderne (construcția dinlăuntrul cu ajutorul romancierului-erou, care-și consulta personajele etc.), analiza psihologică e împinsă la o mare adîncime, pentru a se demonstra cît de greu e pînă la urmă unui om să se găsească pe sine într-o lume în care solicitările contradictorii continuă să-l sfîșie. Dar în ciuda faptului că a generat opere de o remarcabilă valoare artistică, reacția sarcastică, de altfel ca și cea

patetică, n-a putut dura, datorită unilateralității sale. Mult mai rezistentă s-a dovedit a fi reacția tragică.

Pe scurt, ea rezidă în primul rînd în luciditate. Aspectele antiumane ale luptei revoluționare nu sînt eludate, dar nici nu stîrnesc reacții de panică romantică. Fiind necesare din punct de vedere istoric, ele sînt acceptate ca o expiere, ca un tribut de sînge pe care omenirea trebuie să-l plătească, ca să poată cuceri dreptul la reabilitarea umanității compromise prin mileniile de exploatare a omului de către om. Viziunea tragică se apropie astfel într-un mod semnificativ de aceea a anticilor greci, însă locul destinului îl ia necesitatea istorică. Deosebit de semnificative sînt, din acest punct de vedere, de pildă, nuvelele lui I. Babel. Scriitorul nu-și ascunde compasiunea față de oamenii tip Ghidale sau Apolek, față de toți visătorii cărora le place să se ascundă de severitatea vieții în lungi peroraţii despre ideala „internațională a oamenilor buni", dar și subliniază în același timp că realitatea revoluționară n-are nimic comun cu asemenea visuri. În realitate, istoria o făuresc în sînge oamenii de tipul comandantului de escadron Trunov și al ostașilor Balmașov, Kurdukov și alții. Urmărindu-le reacțiile, fără să vrei gîndul te duce la poemul *Sciții* al lui Blok sau chiar la ceea ce spunea Marx despre șansa Europei occidentale de a fi fost regenerată într-un moment de decadență și descompunere, de sîngele proaspăt al barbarilor. Sîntem ispitiți să împingem apropierile și mai departe : păstrînd proporțiile putem sesiza o asemănare uimitoare între mînia lui Achile, care se retrage din luptă pentru că i s-a refuzat o roabă și mînia comandantului Hlebnikov, care și el se retrage din luptă pentru că i se răpește, de către un superior, calul favorit. Dar, evident, nu posibilitatea unor asemenea comparații e fundamentală, ci vigoarea cu care atîția autori sovietici au reușit să scoată în evidență *tragismul inexorabil* al destinului luptătorilor pentru victoria revoluției. Am citat mai sus cuvintele lui Bunciuk, dar am putea face și alte referiri la opera lui Șolohov, începînd cu finalul sfîșietor al nuvelei *Vîrtejul*, unde o lupoaică urlă îngrozită de cruzimea oamenilor. Poate nici un scriitor n-a insistat cît Șolohov asupra omuciderii ca scop al *oricărui* război. Altă dată, clasicii plasau, în afara scenei, toate actele de violență ; Șolohov descrie minuțios pînă și moartea Axiniei, ucisă și ea într-o încăierare, în ultimă instanță, de război. Babel, Fadeev, Șolohov, iar alături de ei și atîția alți scriitori sovietici au dat dovadă de un curaj civic unic în istoria literaturii universale accentuînd, chiar subliniind că, din punct de vedere existențial, nici cea mai sublimă perspectivă istorică nu poate justifica cea mai neînsemnată jertfă omenească. Dar au subliniat cu aceeași luciditate că nu e în puterea oamenilor să împiedice asemenea jertfe. De unde rezultă că principala dimensiune estetică a realității revoluționare e cea tragică. Reliefînd-o, scriitorii citați au zugrăvit tablourile cele mai adevărate și cele mai sublime ale revoluției.

Din ele se desprinde și o concepție umanistă de excepțională înălțime pe care nu întîmplător, noi o numim astăzi umanismul socialist. Constituindu-se ca o literatură de tip nou, literatura sovietică și-a dezvoltat tradițiile în decurs de decenii. Pe de altă parte, ecourile Marii Revoluții din Octombrie au rodit și în alte literaturi. Din Polonia pînă-n Australia și din România pînă-n Japonia, scriitorii atașați clasei muncitoare au îmbogățit literatura alimentată de ideile și principiile umanismului so-

cialist. Iar după cel de al doilea război mondial, o dată cu desprinderea altor state din lanțul imperialist și angajarea lor pe drumul construcției socialiste, alte literaturi au efectuat dezvoltări din cele mai interesante, pe baza propriilor tradiții, dar călăuzite de aceleași idealuri revoluționare. Variate, avînd fiecare un drum propriu, național, de dezvoltare, toate aceste literaturi radiază cuceririle Marelui Octombrie. Ele vădesc o seamă de legități care ne permit să rezumăm, evident sumar și incomplet, ceea ce a adus revoluția socialistă în istoria literaturii universale. Dezvoltîndu-se în cadrul unei realități socialiste, angajate în sprijinirea ei activă, literaturile națiunilor socialiste își vădesc superioritatea în primul rînd prin superioritatea ideilor pe care le difuzează în lume, dar și prin intensitatea căutărilor inovatoare, care se accelerează peste tot unde istoria începe să se desfășoare în cadența ritmurilor revoluționare. După cum o vădește în primul rînd literatura popoarelor sovietice, victoria socialismului a deschis perspective noi, de nebănuită fecunditate, și creației literare. Cînd, cu 50 de ani în urmă, salvele Aurorei au vestit lumii anul unu al evului de descătușare a umanității, a început un capitol nou și în istoria literaturii universale.

SCRIITORII ROMÂNI ȘI MAREA REVOLUȚIE SOCIALISTĂ DIN OCTOMBRIE

TEODOR VÎRGOLICI

Față de momentele cruciale din istoria umanității, sensibilitatea scriitorilor români a vibrat întotdeauna cu intensitate, răsfrîngîndu-se amplu, veridic și emoționant în operele pe care le-au creat și care au rămas permanent viabile în posteritate datorită atît mesajului major transmis, cît și superioarei lor realizări artistice. Însuflețiți de idealurile înaintate ale epocii în care au trăit, închinîndu-și scrisul lor oamenilor și celor mai nobile aspirații de umanitate și progres, scriitorii români clasici și contemporani au investit literatura națională cu un profund sens activ, a cărui substanță a receptat continuu și ecourile marilor evenimente istorice și social-umane din viața altor popoare ale lumii. E de ajuns să reamintim că, sub înrîurirea directă a Comunei din Paris, Mihai Eminescu a scris tulburătorul său poem *Împărat și proletar*.

În 1917, cînd proletariatul rus, sub conducerea Partidului Comunist și a lui Lenin, a zdrobit orînduirea bazată pe exploatare și a instaurat pentru prima dată în lume puterea maselor muncitoare, deschizînd drumul înfăptuirii societății socialiste, scriitorii români, dînd expresie sentimentelor și năzuințelor poporului nostru, au vestit cu entuziasm noua eră care începea în istoria omenirii.

În *Hotărîrea Comitetului Central al Partidului Comunist Român pentru sărbătorirea în România a semicentenarului Marii Revoluții Socialiste din Octombrie* se subliniază că „Revoluția din Octombrie a avut un puternic ecou în România. Clasa muncitoare, țărănimea, oamenii muncii care luptau pentru eliberarea lor de exploatare și asuprire au văzut în Revoluția din Octombrie un exemplu însuflețitor, exprimîndu-și cu deosebită forță solidaritatea față de cauza acesteia. Puternicele acțiuni desfășurate pe întreg cuprinsul țării — mitinguri, demonstrații, greve — în sprijinul Revoluției din Octombrie, cît și participarea a numeroși oameni ai muncii români, a detașamentelor revoluționare române la lupta cu arma în mînă pentru apărarea puterii sovietice, reprezintă o pagină glorioasă a prieteniei dintre poporul român și popoarele Uniunii Sovietice, o manifestare de înalt internaționalism proletar a maselor muncitoare din România".

REV. IST. TEORIE LIT., T. 16, NR. 4, P. 531–539, BUCUREȘTI, 1967.

Atitudinea de simpatie și de solidaritate a maselor muncitoare din România față de lupta eroică a proletariatului rus a aflat un puternic ecou și în inima și conștiința multor scriitori români din epoca respectivă, care au salutat cu încredere și sinceritate Marea Revoluție Socialistă din Octombrie, chiar în timpul victorioasei ei desfășurări. Evident, în condițiile dominației burgheze din România, ale cenzurii și oprimării, glasul scriitorilor noștri, ca și al altor oameni de cultură și publiciști onești, a întîmpinat numeroase și grele obstacole, a fost adesea înăbușit. Într-un articol publicat în „Facla" din 7 noiembrie 1919, referindu-se la modul denaturat în care ziarele burgheze relatau evoluția evenimentelor din Rusia, poetul Adrian Maniu arăta indignat că „numai minciuna are voie să fie știre oficială asupra bolșevismului". Cu toate opreliștile întîmpinate, glasul curajos și demn al scriitorilor noștri s-a făcut totuși auzit de multe ori.

În perioada de după 1917, cînd lupta clasei muncitoare din România cunoaște un nou și puternic avînt revoluționar, amplificat sub impulsul Revoluției din Octombrie, unii scriitori, de real prestigiu în epocă, au pledat cu pasiune pentru crearea unei literaturi care să oglindească și să slujească nemijlocit viața și aspirațiile către o lume nouă ale maselor muncitoare. Sub impresia tulburătoare a biruinții proletariatului rus, Gala Galaction își chema confrații să fertilizeze o „literatură pentru cei mulți și dornici", cum își intitulează un articol publicat în „Socialismul" din 4 august 1919, în care scria : „Evident, în toată lumea se simte azi o reculegere sufletească, o așteptare concentrată, o pregătire ca de mare sărbătoare, sortită să aibă loc foarte curînd. Nu mai este nici o taină, nu mai este nici o controversă. Omenirea civilizată se gătește de marea sărbătoare a întronării unei dreptăți sociale necunoscute pînă acum. În masele proletariatului se simte repercusiunea acestei mari speranțe, ca un vuiet adînc de codru, la adierea vîntului pornit să bată". În fața acestei luminoase perspective, deschise de Revoluția din Octombrie, Gala Galaction își simțea inima și conștiința vibrînd intens, chemîndu-i pe cei ce țineau condeiul în mînă să conlucreze la împlinirea marilor aspirații : „Ce frumos ar fi să vedem, în acest moment atît de important, atît de decisiv, întîlnindu-se și completîndu-se cetele proletariatului muncitoresc cu aleșii literaturii române !

Fiecare scriitor ar trebui să vină măcar o dată pe săptămînă și să se amestece, cu dinadinsul, cu simpatie, în valul crescînd al proletariatului muncitoresc. Fiecare artist ar trebui să știe să asculte, să priceapă și să se încălzească la idealul mulțimilor, entuziaste și nerăbdătoare". Într-un alt articol, intitulat *Poet și proletar* apărut în „Chemarea" din 7 iulie 1919, vorbind din nou, cu aceeași căldură despre „marea perspectivă a îndreptărilor sociale, a reclădirilor în stilul cel nou și definitiv", Gala Galaction punea în fața creatorilor o problemă de conștiință artistică : „Artiștii, poeții, intelectualii, scriitorii, visătorii popoarelor pot ei să doarmă somn de piatră, cînd visul cel mai strălucit, întrevăzut deodată, nălucește înaintea credulității omenești, înaintea speranțelor nemuritoare ale sufletului nostru ?"

Gala Galaction a fost primul care a răspuns îndemnurilor și apelurilor lansate, mai întîi prin publicistica din această perioadă și apoi prin ecourile prelungi răsfrînte în tendințele și semnificațiile operei beletristice. Articolele sale din perioada de după 1917, scrise sub impulsul

dinamizator al cuceririi unei lumi noi prin biruința Revoluției din Octombrie, au sprijinit revendicările proletariatului român, i-au însoțit acțiunile revoluționare. De pildă, în articolul *Mitingul de la Dacia*, apărut în „Socialismul" din 9 noiembrie 1919, vorbind despre impresionanta manifestare la care asistase, nota : „Erau oameni cărunți, aspriți de munca lungă și sclavagistă, erau bătrîni care nu vor mai vedea țara fericirii roșii, dar care veniseră s-o întrezărească de departe, în zarea entuziasmului și a solidarității muncitorești. Erau oameni în puterea vîrstei, plini de hotărîre și de energie, peste care toate furtunile prigonirii și ale dușmăniilor exasperate vor sufla zadarnic, ca peste niște stîlpi de fontă". Scriitorul s-a alăturat luptei proletariatului român pentru că era convins de dreptatea cauzei lui, pentru că avea o puternică încredere în biruința finală a acestei cauze. „Proletariatul românesc — se scria mai departe în articolul amintit — merge înainte, în cete de sute și de mii de oameni, spre țelul precis și sigur. Biruința este de partea lor ! Ei sînt trecători, ei sînt expuși urii, prigoanei și nimicirii, dar avîntul lor este etern și dreptatea lor e soră cu stelele nemuritoare !"

Apeluri pentru așezarea literaturii române în lumina idealurilor Revoluției din Octombrie au lansat și alți scriitori ai vremii. De pildă, în articolul *Literatura care ne trebuiește*, publicat în „Gazeta tinerimii" din 22 iunie 1919, scriitorul de prestigiu de astăzi, pe atunci tînărul Ion Pas arăta că, fiind „dotat cu însușiri excepționale, scriitorul trebuie să tindă la ridicarea maselor și să fie crainicul unor vremi mai bune". Tot astfel, în articolul *Literații și socialismul*, apărut în „Socialismul" din 18 iunie 1919, poetul Emil Isac scria : „Viitorul este al socialismului. Scriitorii să-și pună mîna pe inimă și să-mi răspundă : ai cui sîntem noi, cei ce simțim bucuria și durerea altora ? Sîntem ai unora, ori sîntem ai tuturor ? Și cui să se facă literatură ? Unor cucoane și unor bărbați ai lor, ori milioanelor, frați cu frații lor din lumea întreagă ? ...

Veniți, grăbiți la izvorul socialismului, căci aci este viitorul".

Adeziunea scriitorilor noștri la marile frămîntări înnoitoare ale poporului rus s-a manifestat încă din prima etapă a revoluției, de la abolirea țarismului. În primăvara anului 1917, aflîndu-se la Petrograd, Octavian Goga a fost puternic impresionat de participarea imensă a maselor populare la croirea unui nou destin istoric, înțelegînd sensul adînc uman al noilor așezări sociale, perspectiva luminoasă a viitorului întregii omeniri, deschisă de experiența revoluționară, nemaicunoscută în istorie, a proletariatului rus. În articolul *Petrogradul revoluționar*, publicat în ziarul „România" din 30 mai 1917, Octavian Goga scria : „Rusia de astăzi e un vast atelier al conștiinței omenești. Un neam de o sută optzeci de milioane, pe o întindere nesfîrșită, frămîntă toate valorile de cugetare ale umanității. Petrogradul e centrul acestui laboratoriu uriaș". Poetul român era conștient că experiența și lupta revoluționară a poporului vecin, impunătoare prin nobilul ideal urmărit, vor constitui un inepuizabil izvor de energie creatoare și de progres social-uman pentru întreaga lume : „Un cîmp de observație cum n-a mai fost în istorie s-a deschis astăzi în Rusia și în capitala ei la Petrograd. Omenirea trebuie să-i fie profund recunoscătoare acestui popor care pe socoteala lui face o experiență cu învățăminte pentru toți. Principii de viață închegate de atîția gînditori aici iau pentru întîia dată contactul cu realitatea, aici se plătește

marele tribut al experienței și de aici va avea să-și tragă pe seama lui fiecare neam în parte îndrumările necesare. Sub acest raport Petrogradul revoluționar cu atmosfera lui de incontestabil idealism poate conta pentru prezent la interesul palpitant al tuturor minților care urmăresc progresul omenirii, iar pentru posteritate la sentimentele unei gratitudini universale".

În zilele Marii Revoluții Socialiste din Octombrie neostenitul nostru scriitor militant N. D. Cocea se afla chiar la Petrograd. Năzuind deopotrivă cu proletariatul rus și român către o lume de dreptate și libertate, a îmbrățișat cu toată căldura inimii eroicele și istoricele momente ale revoluției. Venind în țară, N. D. Cocea a împărtășit public, fie prin scris fie de la tribuna parlamentului, cele văzute și trăite în mijlocul făuritorilor unei lumi noi. Cea mai impresionantă mărturie a adeziunii scriitorului nostru la evenimentele istorice ale Marii Revoluții Socialiste din Octombrie o constituie articolul său intitulat *Lenin*, apărut în „Chemarea" din 20 aprilie 1919. La început, N. D. Cocea evocă întîmplările zguduitoare ale nopții de 25 spre 26 octombrie 1917, manifestîndu-și încrederea în victoria proletariatului revoluționar: „Lupta fusese caldă. Pe străzile care duc la Palatul de iarnă al țarilor, puștile și mitralierele pîrîiseră neîntrerupt de la orele 4 înainte. Înspre miezul nopții, tunul bubuise pentru întîiași dată în Petrograd. Guvernul provizoriu capitulase. Kerenski fusese nevoit să fugă. Victoria era întreagă, netăgăduită, a proletariatului revoluționar".

În ritm dramatic, în fraze scurte, sacadate, care dau senzația trăirii adevărate a momentelor învolburate ale revoluției, N. D. Cocea descrie agitația din sala mare de ședință a sovietului. Vorbește despre oratorii care se perindau la tribună, de zgomotul care umplea sala imensă la auzul veștilor sosite din cinci în cinci minute, de muncitorii „cu fețele înnegrite de pulbere de pușcă", de vibrația profundă a *Internaționalei*. În același ritm dramatic, cu o sporită căldură sufletească și cu o mai intensă admirație, evocă apoi apariția lui Lenin, chipul lui de o măreție simplă: „Deodată însă se făcu o liniște de moarte. Toate privirile, ca hipnotizate, se ațintiră spre un singur punct. Un om între două vîrste, scund, chel, îmbrăcat corect, cu un vraf de hîrtii la subțioară, înainta, cu pași mărunți, în spre tribună. Își așeză liniștit hîrtiile pe masă, le desfăcu, le răsfoi cîteva minute, aruncă asupra mulțimii o privire scurtă, tăioasă, în care parcă licărea vag un zîmbet și începu să citească". Scriitorul nostru rămîne și el înmărmurit în fața uriașei însemnătăți a momentului în care Lenin citește decretele Puterii Sovietice „care proclamau pentru întîiași dată în lume egalitatea economică și socială a oamenilor, care luau pămîntul, fără despăgubiri, din mîinile proprietarilor, care socializau industria, case, averi, totul, fără să lase piatră pe piatră din toate așezările trecutului".

Pentru scriitorul român, Lenin întruchipa puterea unei întregi clase care zdrobește trecutul întunecat și deschide porțile luminii în viitor. Descriind episodul final al ședinței, cînd Lenin votează și el decretele Puterii Sovietice, N. D. Cocea creează o imagine impunătoare a conducătorului revoluției: „Iar cînd a venit rîndul ultimului articol, al aceluia care încorona într-o singură frază toată opera de pace și socialism a marii nopți revoluționare, Lenin, aruncînd hîrtiile răvășite, a ridicat și

el brațul în aer, a votat și a lăsat să-i cadă palma întinsă, grea, masivă peste toate privilegiile trecute, ca un cuțit de ghilotină".

Pentru Marea Revoluție Socialistă din Octombrie, pe care a trăit-o în momentele ei hotărîtoare, scriitorul nostru a avut permanent o caldă adeziune. În articole ca *Răspunzătorii*, *Darul de Crăciun*, *Avalanșa* și altele, publicate în 1919 și 1920 în ziarul „Chemarea", precum și, mai tîrziu, în romanul *Fecior de slugă*, N. D. Cocea își exprimă aceeași admirație și încredere în triumful revoluției socialiste. În articolul *Darul de Crăciun*, apărut în „Chemarea" din 7 ianuarie 1920, N. D. Cocea scria :

„Ridicați-vă privirile din pămînt, noroadelor, și priviți în zare, tovarăși !

Armatele roșii de la Nord își oglindesc astăzi flamurile în valurile Mării Negre.

De sfintele zile ale Crăciunului, Lenin a dăruit popoarelor revoluționare ale lumii trei cetăți înfloritoare : Tangarog, Nikolaevsk și Odesa".

Răspunzînd propriilor sale apeluri, Gala Galaction s-a numărat printre cei dintîi scriitori români care au transpus în cuvinte înaripate, cu profunzime de gîndire și vizionarism social, sensurile social-umane fundamentale, de nouă și uriașă însemnătate istorică, ale Revoluției din Octombrie. Exprimîndu-și adeziunea și admirația față de izbînda proletariatului rus, scriitorul nostru o dădea drept pildă și imbold luptei clasei muncitoare din România, iar pe de altă parte demonstra guvernanților vremii că, în ciuda furibundelor lor zbateri de a supraviețui, istoria își urmează, implacabil, mersul ei înainte. Vorbind despre învățămintele care trebuia trase din acest eveniment de răscruce în istoria universală, Gala Galaction omagia în cuvinte pline de simțire pe cel ce întruchipa geniul revoluției proletare, pe Lenin. Articolul intitulat *Exemplul lui Lenin*, apărut în „Chemarea" din 5 septembrie 1920, este edificator. Gala Galaction nu era un doctrinar, ci un pătrunzător și sincer comentator al faptelor de viață, căutînd să desprindă din ele semnificații obiective, de ordin social și etic. Astfel, în articolul amintit, el pornea de la amănuntul, citit în presă, că marele gînditor și conducător al revoluției era de o exemplară modestie, pînă și sub aspect vestimentar, cărînd traverse alături de muncitori simpli. „Dacă ar fi cu putință să lăsăm deoparte preconcepțiile noastre, urile, temerile și toate celelalte paie și muscuțe, care prigonesc ochiul nostru intelectual și-i falsifică dreapta vedere a lucrurilor înconjurătoare, — scria Galaction — ar trebui să facem un mic popas admirativ înaintea acestui cărător de traverse care este Lenin.

Lenin, cel ce ar putea să se îmbrace ca Solomon, ca Neron și ca Ludovic XIV, păstrează, indiferent, cascheta națională și mai îndreptează, pe ici pe colea, cu acul și cu foarfeca, pantalonii care încep să-și arate urzeala !"

Lărgind semnificațiile acestui amănunt, Gala Galaction le dădea o aplicare practică, compara dezastruoasele realități sociale din România acelei vremi cu măreția eforturilor poporului rus de a cuceri o altă viață. „Trebuie să-mi aduc aminte și să recunosc — scria Galaction, — că oameni cu minte în cap tot au mai rămas printre noi. Văd primejdia socială, se alarmează, vorbesc cu elocință, dar glasul lor se pierde în pustiu !

În Calea Victoriei nu se aude nimic din tot ceea ce gîndesc și scriu acești bieți înțelepți. În speluncile politice și financiare, unde se organi-

zează și se operează jaful social, cui ce-i pasă de exemplul lui Lenin. Iar în camerele separate ale celor o sută de taverne elegante din București, cînd se varsă ultima sticlă de șampanie, lozinca bolborosită este : après nous, le déluge !

Și în vremea aceasta, un popor de peste 150 de milioane frămîntat de cele mai arzătoare probleme sociale, se zbuciumă să scoată, din urna sorților și din blestemata fire omenească, o croială nouă, o pravilă nouă și un nou Adam.

Și în vremea aceasta, apostolii ruși, splendizi de jertfă și de dezinteresare, încordează sub bluzele cele vechi, umerii lor striviți de eroica muncă egalitară !"

Articolele publicate în presa democrată și progresistă, prin care a înfățișat cu luciditate, în spiritul adevărului, Revoluția din Octombrie și noul avînt revoluționar al proletariatului român au fost adunate de Gala Galaction în volumul intitulat *O lume nouă*, apărut în 1919. Aici, scriitorul anunța definitiva prăbușire a regimului autocrat țarist, elogiind „puterea celor mulți", cum își intitulează și articolul din care cităm : „În Rusia autocrată de acum vreo cîțiva ani, proletariatul revoluționar e stăpîn cel puțin pe inima Rusiei și soarta regimului absolutist, orice-ar fi să se mai întîmple de azi înainte, a coborît în sicriul istoriei. Puterea celor mulți, atîta vreme ignorată de sine, risipită și neorganizată, a umplut încă o dată cerul lumii și ochii noștri cu splendorile fulgerului roșu".

De la început, făurirea unei lumi noi, prin lupta revoluționară a proletariatului rus, a fost primită de scriitorul român cu neștirbită convingere în frumusețea și trăinicia ei. În articolul *O lume nouă*, cu care se deschide volumul, Gala Galaction scria : „O lume nouă se ridică uriașă și temeinică, mai bună și mai dreaptă, din profunzimile sociale. Simțim cum se înalță, spre cerurile dreptății, din oceanul social, viitoarea societate socialistă ! O așteptăm, o chemăm, sperăm în așezările ei mai echitabile și predicăm entuziasmul salutar !

Din colțul nostru umil și neluat în seamă, privim și admirăm minunata fermentație populară, aducătoarea închegărilor viitoare. Cine poate să rămînă nesimțitor cînd aceste presimțiri superioare, cînd însuflețirea atîtor oameni oțeliți de suferință bat orice alte impresiuni și țin pe loc luarea aminte și admirația noastră ! Cei mulți, cei nedreptățiți, cei ce muncesc pentru toată lumea vor să aplice, bătrînei și nedreptei noastre societăți, terapeutica lor cea nouă.

Să-i ajutăm, din toată inima !"

Gala Galaction, ca un adevărat precursor, cu același ton de vizionar social, prevestea că și în România, prin puterea dezlănțuită a celor mulți, vor sosi zorii acestei lumi noi, urmîndu-se linia firească a evoluției sociale istorice : „Ne-a fost dat să vedem cu ochii noștri cum se prăbușesc lumile vechi și cum se nasc cele nouă. Și mi se pare că spectacolul e cu deosebire interesant, privit de pe insula noastră românească. Este de cel mai vital interes al nostru să-l urmărim cu încordare și să învățăm din el tot ce se mai poate învăța. Puterea celor mulți, eliberată de jur împrejurul nostru, se ridică, se zbate, clocotește și caută un echilibru nou. Să nu ne amăgim cu gîndul că s-ar putea vreodată s-o vedem revenind la matca dinainte. Ar fi absurd".

Cititorii, presa socialistă și democrată, intelectualii cu vederi înaintate au făcut o caldă primire volumului *O lume nouă*, au subliniat, în cuvinte elogioase, atît valoarea și însemnătatea deosebită a conținutului lui, a semnificațiilor pe care le afirma, cît și frumusețea atitudinii lui Gala Galaction. Într-o recenzie publicată în „Socialismul" din 11 aprilie 1920, Ion Pas scria : „Prietenul nostru e scriitorul prin excelență cetățean, în deosebire de toți ceilalți cari ținînd un condei în mînă se complac în cea mai lamentabilă indiferență față de frămîntările atît de multiple cari preocupă azi masele". Astfel de aprecieri întîlnim și în recenziile apărute în „Cuvîntul liber" (21 martie 1920) și „Viața românească" (nr. 2, aprilie 1920), în aceasta din urmă subliniindu-se că „Galaction a înțeles nota vremii noastre și datoria unui scriitor, în asemenea împrejurări". Demn de amintit este și faptul că, după apariția volumului, pictorul N. Tonitza i-a făcut lui Gala Galaction un portret deosebit de expresiv și semnificativ, intitulat *Omul unei lumi noi*. Proiectat pe un fundal din coșuri de fabrici, scriitorul apare, într-o splendidă efigie, solemn, mustrător, într-o gravă și profetică meditație.

Personalitatea lui Lenin a fost deseori evocată în presa literară românească dintre cele două războaie mondiale, în ciuda cenzurii acerbe, întețită mai ales după 1924, cînd Partidul Comunist Român este silit să intre în ilegalitate, ceea ce dovedește că figura conducătorului revoluției socialiste a dăinuit mereu vie în conștiința scriitorilor noștri cu vederi înaintate, progresiste. Personalitatea lui Lenin este evocată mai întîi în recenzia pe care M. Jakotă o face volumului *Lénine et le paysan russe*, o culegere din articolele lui Gorki, apărută la Paris în 1925. În recenzia publicată în revista „Viața românească" din mai-iunie 1925, se scria : „Lenin este protagonistul cel mai reprezentativ al transformărilor sociale pe care le încearcă astăzi Rusia". Oprindu-se asupra cunoscutului portret făcut de Maxim Gorki, recenzentul reproducea acest pasaj : „Lenin nu este numai încarnația uimitor de perfectă a voinții încordate spre o țintă, pe care nimeni înaintea lui nu cutezase a o privi în chip practic ; în ochii mei, dînsul e unul din acei drepți, unul din acei oameni legendari care se ivesc deodată în istoria rusă". Parafrazîndu-l, în continuare, pe Gorki, M. Jakotă sublinia cu claritate înălțimea trăsăturilor morale ale lui Lenin : „Eroismul său lipsit de orice strălucire externă a fost abnegația modestă, ascetică a revoluționarului ce crede în posibilitatea dreptății pe pămînt ; a fost eroismul omului ce a renunțat la toate bucuriile vieții spre a lucra din greu la fericirea omenirii".

Culegerea din articolele lui Gorki *Lénine et le paysan russe* a fost apreciată și recomandată călduros și de revista „Cuvîntul liber", în numărul din 28 februarie 1925, accentuîndu-se asupra faptului că cititorul va întîlni în paginile ei conturată distinct personalitatea luminoasă, adevărată și multilaterală a lui Lenin. Articolul din „Cuvîntul liber" insista cu precădere asupra portretului lui Lenin datorat lui Gorki, scriind : „Gorki face un minunat portret fizic al lui Lenin, ni-l prezintă vorbitor și viu în intimitatea căminului, iubitor excesiv de muzică și literatură, cu un rîs deschis și plin de farmec și dezmierdînd copiii". Îndeosebi pentru portretul lui Lenin, cartea era recomandată ca fiind „de cea mai imediată actualitate".

Un amplu articol intitulat *Personalitatea lui Lenin*, semnat de N. N. Matheescu, întîlnim în revista „Societatea de mîine", în numărul din 18—25 iulie 1926. În evocarea figurii lui Lenin, autorul articolului se baza în cea mai mare măsură tot pe portretul făcut de Gorki, din care reproducea mai multe pasaje.

Un rol deosebit de important în popularizarea personalității și operelor lui Lenin a avut, în România, în anii 1926—1927, revista „Cultura proletară", apărută sub directa îndrumare a Partidului Comunist Român. Încă din primul ei număr (15 septembrie 1926), revista publică un basm popular despre Lenin, menționînd că a fost cules chiar în acel timp. Basmul, ca orice producție artistică de acest gen, îmbină armonios elementele realiste cu cele fantastice, miraculoase, finalitatea lui fiind aceea de a reliefa legătura indisolubilă dintre Lenin și masele populare. Revista „Cultura proletară" mai publică și alte articole închinate făuritorului revoluției socialiste. Astfel, în numărul din februarie-martie 1927, apare o reușită schiță monografică intitulată *Viața și opera lui Lenin*, iar în numărul din 15 septembrie 1926, în cadrul articolului *Frămîntările politico-economice din Rusia* se fac numeroase referințe la opera și principiile leniniste. În numărul din februarie—martie 1927, revista „Cultura proletară" reproduce, în traducere, articolul Clarei Zetkin *Lenin despre artă și cultură*.

În domeniul beletristicii propriu-zise, un ecou direct al Marii Revoluții Socialiste din Octombrie îl întîlnim în romanul lui Mihail Sadoveanu *Strada Lăpușneanu*, apărut în 1921, dar subintitulat *Cronică din 1917*. Evocînd anii primului război mondial, M. Sadoveanu s-a oprit cu atenție și asupra momentului crucial al izbucnirii revoluției socialiste, consemnîndu-l într-o lumină favorabilă, cu dragostea cu care și-a închinat, de altfel, toată opera umiliților și obijduiților. Înțelegînd cu profunzime sensurile frămîntărilor și luptelor proletariatului rus, Mihail Sadoveanu le-a transcris în romanul său cu obiectivitate, manifestîndu-și totodată și adeziunea la înfăptuirile revoluționare. Descriind întîlnirea dintre un ostaș rus și Adrian Plopeanu, eroul romanului, M. Sadoveanu redă dialogul dintre aceștia, în care ostașul rus, Vladimir Ivanovici Plotnikov, spune entuziast: „A! acuma nu mai este țar! Țar plecat! În Rusia acuma este revoliuția și svoboda!" Comentînd apoi discuția dintre ostașul rus și Adrian Plopeanu, scriitorul are prilejul să-și mărturisească propriile sale sentimente și convingeri, notînd: „Acum în Rusia are să fie bine! Nu mai este poliție, nu mai sînt spioni. Gazetele pot spune adevărul. Nobilii n-au să mai poată asupri poporul. De-acuma poporul dobîndește pămînt și libertate. Tot pămîntul trebuie dat țăranilor, zicea Vladimir Ivanovici zîmbind cu bunătate. Ei lucrează pămîntul, al lor trebuie să fie. Fabricile, de asemenea, trebuie să fie ale muncitorilor". Prin aceste cuvinte, Mihail Sadoveanu își dovedea nu numai aprobarea, dar și încrederea și admirația sa față de faptele făuritorilor unei lumi noi, pe care, desigur, o aștepta și pentru poporul său.

O atitudine asemănătoare se afirmă și în romanul *Întunecare* al lui Cezar Petrescu, inspirat tot din realitățile primului război mondial. Episodul care prezintă răsunetul Revoluției din Octombrie în rîndurile ostașilor români este pe deplin semnificativ. Într-o discuție care are loc

într-un grup de ofiţeri, unul dintre ei spune entuziast: „Revoluţia e pretutindeni în aer. În Rusia e numai semnalul. Ceea ce ne spun comunicatele, ştim cu toţii ... În Franţa, în Germania, în Austria, se dezmeticeşte proletariatul ... Am aici un manifest de la un prizonier german, rănit. Acolo, Liebknecht, Roza Luxemburg. În Franţa, Romain Rolland ... Sînt sute. Deschid drumurile. Se apropie revoluţia mondială. Nu putem rămîne în afară de ea".

Ecouri directe ale Revoluţiei din Octombrie conţin şi romanele *Flamura albă* de George Mihail Zamfirescu, apărut în 1921, şi *Hîrdăul lui Satan* de Eugen Todie, publicat în 1923. Eroul din *Flamura albă* vede o legătură de esenţă revoluţionară între lupta proletariatului român şi victoria socialismului în Rusia. El stă, într-o meditaţie simbolică, „cu privirea zburată spre soare-răsare ... pînă-n inima republicii roşii'. Tot astfel, Dinu Bordea, eroul din *Hîrdăul lui Satan*, înţelege cu claritate că revoluţia socialistă înseamnă un moment de răscruce în viitorul luminos al omenirii: „Ştiu numai atîta, că revoluţia visată de muncitorime va fi al doilea arc de triumf — după cel al revoluţiei franceze — pe sub care omenirea va trece odată, cu simţămîntul celei mai mari victorii a ei!"

Legaţi prin fire trainice, multiple, de viaţa şi sufletul poporului român, închinîndu-şi scrisul lor marilor probleme ale vieţii oamenilor, scriitorii noştri au putut înţelege cu justeţe şi în profunzime momentele cruciale ale istoriei epocii lor, au pătruns în semnificaţiile fundamentale ale Marii Revoluţii Socialiste din Octombrie, manifestîndu-şi atît aderiunea şi admiraţia, cît şi încrederea în biruinţa unei lumi noi.

POEZIA LUI TUDOR ARGHEZI

ȘERBAN CIOCULESCU

A existat în literatura română un fenomen de vitalitate nemaiîntîlnită : Tudor Arghezi, care la vîrsta de 87 de ani împliniți aproape nu lipsea să-și dea contribuția săptămînală la „Gazeta literară", un poem sau o Tabletă în proză, remarcîndu-se în același timp lunar cu al său „Bilet de papagal" în revista „Argeș", și totodată răspunzînd solicitărilor cu ocazia zilelor festive ale literaturii sau ale vieții publice. Operele sale complete, în curs de publicare, au și atins cifra de 16 volume, fiind încă departe de a reprezenta un sfert din totalitatea scrierilor, proză sau versuri, publicate începînd din 1896. Trebuie spus chiar de la început : o asemenea fecunditate nu presupune facilitate, și nimic nu ar fi fost mai nedrept decît să i se fi aplicat malițioasa remarcă a lui Alfred de Musset la adresa lui Lamartine îmbătrînit : „il a du génie, du talent, de la facilité". Căci Arghezi, chiar de la debuturile sale literare, sub auspiciile marelui poet Alexandru Macedonski, și-a luat gradele la școala exigenței artistice, a verbului pur și muzical. Primele versuri, publicate în „Liga ortodoxă", în 1896, descoperă o dramă de familie care face din adolescent un refractar, un non-conformist, și care îl plasează cu hotărîre în lagărul celor respinși, al poeților damnați, alături de alți tineri de mare viitor literar, precum Grigore Pișculescu, viitorul Gala Galaction, și vărul acestuia, N. D. Cocea, frate cu Alice Cocea, viitoarea actriță franceză.

Dacă lăsăm la o parte acest unic și patetic mesaj de „fiu risipitor", în care tînărul rupe public cu un tată neînțelegător, celelalte poeme ale sale din „Liga ortodoxă" participă cu strălucire la curentul de adeziune macedonskiană, la poezia „instrumentalistă" a lui René Ghil. Știm că această sub-școală simbolistă făcea mare caz de armonie imitativă și înțelegea să ducă pînă la capăt cuvîntul de ordine al lui Verlaine : „De la musique avant toute chose", și de a trage de aici toate consecințele. Chiar cînd s-a despărțit de Macedonski, care intervenea într-un mod prea puțin discret, se pare, ca mentor, în textele discipolilor săi, Tudor Arghezi a rămas mulți ani credincios acestui ideal de poezie esențial muzicală.

Despărțit de acest prea imperios maestru, tînărul poet s-a apropiat de un alt estetist de înaltă clasă, Alexandru Bogdan-Pitești, care fondase o mică societate de artă independentă : *Ileana*. În cadrul acestei reuniuni

REV. IST. TEORIE LIT., T. 16, NR. 4, P. 541 – 546, BUCUREȘTI, 1967

de pictori şi poeţi a fost primit „Sarul" Péladan; acesta uimi gruparea de esteţi români cu costumul său asiatic, verbul său ezoteric şi fervoarea religioasă, care decise vocaţia teologică a tînărului Gala Galaction şi poate de asemeni — orice ar fi spus autorul despre acest lucru — călugărirea tînărului Tudor Arghezi. Astfel se întîmplă că, după ce rupe brusc cu viaţa laică, după ce întrerupe şcoala şi după ce fusese ajutor de chimist la fabrica de zahăr de la Chitila, tînărul poet îmbracă rasa de călugăr la vîrsta de 19 ani şi ia numele de fratele Iosif, în calitate de ierodiacon. Era numele protectorului său, mitropolitul Iosif Gheorghian, naşul său spiritual de duioasă amintire, niciodată umbrită de greutăţile vieţii monahale, a cărei faună umană îi va inspira, în *Icoane de lemn*, după peste douăzeci de ani, cele mai dure tablouri, întărindu-i verva de pamfletar. Amănunt curios : pereţii chiliei lui erau acoperiţi cu ilustraţii din revista anarhistă „l'Assiette au beurre", în care nici una din instituţiile sociale respectabile nu era cruţată de ironiile cele mai tari, fapt care nu lipsi să fie raportat superiorilor, atrăgînd neplăceri tînărului călugăr. În timp ce îşi îndeplinea toate datoriile şi se distingea chiar prin predicile sale, poetul concepea planul unui vast poem *Agate negre*, în care sentimentul religios ceda cu totul inspiraţiei laice, baudelairiană şi rollinatescă. *Les Fleurs du mal* era cartea sa de căpătîi, ca şi versurile lui Maurice Rollinat care cultiva cu precădere genul macabru. Există în *Agate negre* un curios amestec de hamletism, aspiraţie către infinit, de adoraţie pură şi de asociere a iubirii cu moartea, mai ales în ciclul dedicat *Liei*, inspiratoarea faimoaselor sale *Litanii*, urmate de pendant-ul lor :

„Un veac s-a scurs şi împreună, / Lungiţi sub un capac de piatră,/ ne crede morţi întreg pămîntul".

De altfel, *Agate negre* sînt strîns legate de apariţia în 1904, a unei reviste efemere, „Linia dreaptă", sub direcţia pur nominală a lui V. Demetrius, pentru că starea monahală nu era pe atunci compatibilă cu literatura. Veritabilul animator era chiar Tudor Arghezi care se risipea în poezii originale şi traduceri, în articole teoretice şi polemice, în note acidulate, dintre care se detaşează „salonul" consacrat grupării *Tinerimea artistică*. Lui Arghezi i se datorează de asemenea un lung articol *Vers şi proză*, în care tînărul poet atacă teoriile lui Gheorghe Panu, una din puternicele personalităţi ale vieţii publice româneşti. În acest eseu regăsim crezul său simbolist, mereu credincios muzicii. Şi asta nu pentru că n-ar fi avut o idee foarte clară asupra esenţei poeziei. Dimpotrivă. Un citat mai lung este edificator :

„Dar Poezia înainte de a fi măsurată cu unitatea vorbă, există ca un fel de zeu indecis, ca o vapoare ideală, care-şi face loc printre gînduri, printre dureri şi bucurii, învăluindu-le şi amestecîndu-le. Adesea pare un element de sine stătător şi poate rătăci singură fără împerechere cu un suflet amorf. Unită cu o fire desfăşurată şi creatoare, determină dictonul : *darul poeziei*.

Marea cantitate a versurilor conţine tocmai ceea ce nu e poezie. Poezia pluteşte cam tot către trecut, către necunoscut, stimulată de ceva real şi cunoscut. O ai în tine şi-n afară de tine, ca dragostea ; un moment, o perspectivă de idee sau de natură, te pune în comunicare cu tot ce ai simţit într-unul asemuitor. Ai o tradiţiune vastă de înrudiri subtile, excesiv de diafane, în cari pe-alocuri se încrustă pozitivităţi şi fapte. Pare că rolul

de impulsiune al poeziei corsetate este să stîrnească amintirile printr-un cuvînt aşezat unde se cuvine, să-ţi atace sensaţiunile somnolente; să simţi paralel cu ceea ce citeşti, şi ceva diferit decît evocă poetul; poetul e un prestidigitator al unor elemente volatile: o idee să nască pe alta. Căci altfel care-i tăria meşteşugurilor Artei, dacă nu aceea de a pune poezia interioară a altuia, în stare de spasm şi ondulare către nelimitat? Chiar cînd ceva poetic se nară în versuri — (lasă că naraţiunea le stă ponciş) tonul de poezie *cade-se* a fi general, cu tendinţa de a condensa totul în ceva, căci numai astfel stîrneşte poezia din cel care citeşte, poezia profundă a nostalgiei omeneşti — *Cade-se*, e o năzuinţă" („Linia dreaptă", anul I, nr. 2, 1 mai 1904, p. 19).

Există, în acest elocvent pasaj, o concepţie netă asupra poeziei şi asupra resortului ei profund omenesc.

Cît despre formă, iată ce înţelege poetul prin noţiunea de poezie corsetată:

„Dar susţine oare cineva că e uşor ca-ntr-o formă aproape invariabilă să-ngheţi o idee inalterabilă şi de nedespărţit? un *eu* cu 2 hipostaze? Muncească-se! — de unde nu, adopte-se romanul, nuvela, — proza — vers corupt. Dar versul va rămîne vecinic o înaltă ţintă literară. *Rima* face dialectica licidă şi-i decorează spiralele. Nu e poet, care să fi fost pretins vreodată să-nnădească sunete spre un efect de *muzică*. Se zice şi se voieşte cel mult, vers *muzical*; şi el este: cînd încîlciturile, nodurile, sughiţurile silabice — lipsesc. E un păcat iremisibil de a se arunca această acuzaţiune cîtorva poeţi francezi batjocoriţi: *decadenţi*: Sau: *simbolişti* (...)

Decadenţă e un termen istoric pînă la o probă contrarie; concepţiunea *simbolică* e veche cît şi gîndirea; simbolul există de cînd cu omul; e-n natura celui ce exprimă să simbolizeze. *L'art*, scrie Paul Adam, *c'est l'œuvre d'inscrire un dogme dans un symbole.*

Decadenţă în artă e ceva născocit de vrăjmaşii unor aducători de libertate — nu numai de talent — în poetica franceză; li s-a părut lor că numai decît eşti *decadent* dacă sari peste ce-ţi pare vechi şi stricat, şi dacă-n loc de 15, vezi 25 de cocori într-o zare, sau 10".

Recunoaştem în această ultimă imagine mitul fraţilor vrăjmaşi Romulus şi Remus, gemenii alăptaţi de lupoaică, după legenda antică. Toate aceste citate sînt capitale pentru orientarea primă a lui Arghezi şi mai ales pentru importanţa pe care o acordă rimei şi fluidităţii în versificaţie. Cu mult înainte de a fi putut obţine comunicarea ciclului *Agate negre*, acum 35 de ani, am reuşit să identific fragmentele publicate din ele, numai urmărind folosirea a două rime, AB, într-o strofă de la patru la douăsprezece versuri, procedeu prin care poetul „*decora* aceste spirale" şi le învăluia în adevărate eşarfe muzicale.

Interesant de notat că Tudor Arghezi şi-a căutat mult timp „vocea" sa, *sa voix*, dacă mi se permite să folosesc un termen drag noii critici franceze. Căci, chiar după părăsirea hainei monahale şi după o şedere de 5 ani în Elveţia, el şi-a păstrat predilecţia pentru versul fluent, „lichid", muzical. Numai după douăzeci de ani de încercări — nu voi spune tatonări — şi-a încoronat munca de concentrare poetică, şi-a găsit accentul dur, aspru chiar, al maturităţii sale, şi-a cîştigat această putere de faur atletic

şi s-a impus, nu fără a trebui să facă faţă rezistenţelor masive din partea publicului larg şi a oficialilor culturali a şcolii.

Cu poemul său *Belşug* (1916) Tudor Arghezi şi-a găsit „vocea", timbrul, accentul propriu, care îl distinge de înaintaşi şi-l eliberează de orice servitute lirică.

Foarte mult timp condiţia poetului a rămas neînţeleasă. Reîntors în ţară în 1910 şi afirmîndu-se imediat ca un pamfletar de prim ordin, cu ocazia unui sinod al bisericii ortodoxe, această reputaţie lasă în umbră faptul că Arghezi era înainte de toate poet. Această confuzie a fost determinată şi de faptul că Arghezi se dedicase meseriei de ziarist, în care a lucrat aproape exclusiv pînă la intrarea României în primul război mondial (1916).

De altfel chiar proza sa, la primele începuturi, puţin difuză, cîştiga cu fiecare zi în concentrare şi se apropia în mod uimitor de limbajul poetic, prin bogăţia invenţiei verbale şi a metaforelor. Pamfletele chiar, amintind prin duritatea lor pe cele ale lui Léon Bloy, deveneau obiecte de artă, unde subiectul care le provocase primea o asemenea încărcătură, încît devenea de nerecunoscut.

Revenit la poezie după 1919, Tudor Arghezi nu se grăbeşte să-şi publice primul volum de versuri; *Cuvinte potrivite* apar tocmai în 1927. Această apariţie face prilejul unei noi dispute între numărul mic de admiratori şi numeroşii detractori care, în numele „gustului" şi al tradiţiei, refuzau farmecul cel nou. Pe drept cuvînt, tinerii se luptau pentru Arghezi, ba chiar şi suprarealiştii, care erau încîntaţi să surprindă la maestru raccourci-urile energice, dislocările sintactice, violenţele la care supunea limbajul şi academismul. Au existat chiar printre tineri opozanţi categorici, ca Mircea Eliade, care s-a grăbit să proclame „decăderea" mitului. Din tabăra poeţilor de şcoală mallarmé-ană, Ion Barbu remarca, de asemeni, cu o înverşunare care a surprins, că poezia lui Arghezi era „manufacturieră" şi că nu avea mesaj. Această vocabulă, „mesaj", era pe atunci o noutate englezească. Dar nu s-a mai putut pune la îndoială vocaţia poetică a lui Arghezi cînd apărură, una după alta, la mică distanţă, noi culegeri de poeme în care izbucnea de fiecare dată o înnoire foarte marcată: *Flori de mucigai*, *Cărticică de seară*, *Hore*. La apariţia *Florilor de mucigai*, Ion Barbu proclamă primul ivirea geniului şi declară că aici er a adevăratul Arghezi, pe linia balcanică şi orientală a scriitorului popular şi muzicologului Anton Pann, linie căreia de altfel înţelegea să i se insereze el însuşi, cu a sa *Domnişoară Hus* şi al său *Nastratin Hogea*. Dezmoşteniţii vieţii, ţiganii, închisoarea de deţinuţi politici şi de drept comun nu-şi găsiseră la noi poetul înainte de Tudor Arghezi, cel din *Flori de mucigai*, în care totuşi moartea absolvă şi sanctifică. Era de asemeni un unic prilej ca argoul periferiei şi al puşcăriei să-şi primească legitimitatea în această nouă *Chanson des gueux*. Pe de altă parte, Arghezi proclamase în *Testament*, o veritabilă artă poetică:

„Din bube, mucegaiuri şi noroi
Iscat-am frumuseţi şi preţuri noi".

Nu era încă adevărat pentru *Cuvinte potrivite*, unde nu se puteau întîlni nici infernul uman dezgolit în toată oroarea sa, nici limbajul „halelor" şi al periferiei. Estetica urîtului, inaugurată de romantism, îşi termină revoluţia în naturalism, iar Arghezi nu putuse să nu citească în tinereţe cărţile şcolii din Médan, ale lui Huysmans, Richepin, Laurent

Tailhade, alături de cele ale lui Léon Bloy. Nu s-ar putea spune despre *Cuvinte potrivite* că este cartea capitală a poeziei lui Tudor Arghezi, căci multe filoane poetice s-au adăugat rînd pe rînd. Ne gîndim mai ales la *Cărticică de seară*, poezia paradisului terestru regăsit în miezul noului cuplu adamic; cu *Hore* se declanşează marea vervă ludică, în care pamfletul însuşi devine antrenant şi tonic ca un joc burlesc. Dacă în prozele sale vitriolante nu s-ar putea ignora un fel de mizantropie care nu exclude decît pe cei mici şi pe cei de jos, Arghezi descoperă pe de altă parte, cu tandreţe, universul infinitului mic, al insectelor, al lumii vegetale şi animale, al căminului, fidelitatea cîinelui ciobănesc în ochii căruia descoperă secera îndoielii, fiorul metafizic în stare brută :

„Copilă, copilă, / Mi-e mîhnire şi milă. / Grivei, plînge şi el. /Lacrimile noastre sînt la fel. / I s-a urît şi lui cu lacrimile mute. / Un gînd i-a spus : aşteaptă. Alt gînd îi spune : du-te.

Ii este dor, ca nouă, / De făgăduelile-amîndouă. / Îl cotropeşte ceaţa, ca pe fiecare. / Seceră, poate, şi-n el, semnul de întrebare.

Flămînde sînteţi de altă pîine, / Lacrimi de om şi lacrimi de cîine. Ce e, Grivei? / Ce-i moşule? Ce vrei?

Glasul, ca o bătaie de aramă / Ţi s-a-ncetinat şi se destramă / Şi latră-nnăbuşit de noapte / Sfaturi şi şoapte.

A stat cu mine-n bătătură o viaţă, / El într-o ceaţă, eu într-altă ceaţă. / Copilă, mi-e mîhnire şi milă. / Tovarăşi, prieteni, vecini / Dar singuratici, dar streini.

Un ostrov fără luntre fiecare, / Ostroave-n bălţi, în depărtare, / Zărite-n ochii tăi, în ochii ei... Îmbătrînim, Grivei".

(*Copilă*, în *101 poeme*, 1947)

Poetul însingurării îşi caută certitudinea în sentimentul că nu e absolut singur, din moment ce cîinele său de pază resimte ca şi el aceleaşi nelinişti şi din moment ce poetul poate să se adreseze copilei lui, făcîndu-şi o confidentă.

După un vechi poem al lui Tudor Arghezi, contemporan cu cel precedent, omul este imobilizat şi neputincios, ca într-o menghină, între *Două stepe*.

„O stepă jos, o stepă neagră sus. / Se-apropie-mpreună şi sugrumă / Calul de lut şi cîinele de humă / Şi omul lor, din umbra de apus.

Drumul s-a strîns din lume ca o sfoară. / Gheme de drumuri zac în eleşteu. / Hambarul n-a lăsat nimic afară. / Noaptea-ncuiată e cu lacăt greu.

Noi, singuri trei, dăm lumii-nchise roată, / Cercăm, strigăm, (niciun răspuns) / Că oboseala pribegiei ne-a ajuns / Şi n-avem loc să stăm şi noi odată.

Unde ne ducem? / Cine ne primeşte? / În poarta cui să cerem crezămînt? / Hai, calule, hai cîine, pămînteşte, / Să batem, frînţi, cu pumnii în pămînt".

(*Două stepe*, 1947)

Singurul refugiu, cel adevărat, este credinţa în om, în simţul solidarităţii umane. Atras de ideile socialiste încă din tinereţe, Tudor Arghez a revenit la ele după nenumărate experienţe şi dezmînţiri — un mare

non-conformist, un perpetuu opozant şi, totuşi, un permanent candidat la ideea progresului.

Sub aspectul întoarcerii la ideile sale sociale cele mai dragi, pe care nu le părăsise niciodată, dar a căror exprimare devenea tot mai primejdioasă, în anii celui de al doilea război mondial, trebuie interpretat pamfletul vitriolant, intitulat *Baroane*, în care a răsunat parcă vocea întregului nostru popor, gata să se ridice la luptă împotriva nazismului. Poată că din momentul acela, în unanimitate, marele public cititor şi-a recunoscut aedul, de care apoi nu s-a mai despărţit; probabil că de atunci datează popularitatea fantastică a singurului nostru mare poet, celebrat încă din viaţă.

În ajunul semicentenarului răscoalei din 1907, Tudor Arghezi va biciui, în teribilul său poem *1907*, viciile generate de exploatare şi crimă. Scoasă la lumină puţin după aceasta, magnifica culegere *Cîntare omului* (1957), este un imn adresat puterilor nelimitate ale omului, ale meşteşugarului, inventatorului, ale urmaşului prometeic care nu încetează să cucerească victorie după victorie asupra necunoscutului şi asupra forţelor potrivnice ale naturii. Regretatul Tudor Vianu a proiectat o puternică rază de lumină asupra acestei mari opere sociogonice care îl înrudeşte pe autor, o dată mai mult, cu Victor Hugo şi a sa *Légende des siècles*.

Ar mai fi un cuvînt de spus asupra romanelor lui Tudor Arghezi. În *Ochii Maicii Domnului*, conceput ca un poem în proză, laudă a maternităţii şi sentimentului filial, reţinem epitalamul de o mare frumuseţe, din aceeaşi sursă cu *Cîntarea Cîntărilor*. *Cimitirul Bunavestire* este un amar pamflet în care singurul leac împotriva relelor cronice ale societăţii burgheze se arată a fi în pedeapsa pe care morţii reînviaţi ar aplica-o nedemnilor în viaţă. În sfîrşit, în ultimul său roman, *Lina* (1943), poetul îşi aduce aminte de activitatea sa de fost laborant chimist şi reuşeşte să picteze un portret foarte viu al omenirii care mişuna pe şantierul fabricii de zahăr de la Chitila, adevărată „legiune străină".

O singură comedie *Seringa*, răspîndi panică, în 1946, în cercurile medicaştrilor, deşi poetul îşi arăta şi stima faţă de practicanţii cinstiţi ai ştiinţei medicale.

Poet în cea mai măruntă din „tabletele" sale, Arghezi a fost maestrul inegalabil al notaţiei scurte, fulgurante, amintind de „tabletele lui Eloa" de Jules Renard: proza şi versurile sale sînt inepuizabile fîntîni arteziene de imagini şi metafore originale care umplu de încîntare inima literaţilor şi filologilor. Prin ardoarea verbului şi adîncimea sentimentului, prin puternicile tradiţii pămîntene şi izvoarele folclorice, el îl întîlneşte pe Eminescu şi domină epoca noastră. O pierdere de neînlocuit, dacă exemplul său îndelungat şi covîrşitor n-ar constitui pentru tinerii poeţi ce-şi pregătesc condeiele, lumina de stea polară care încă mulţi ani şi evuri îndelungate nu se va stinge. Cei tineri nădăjduiau să-i ureze poetului, cu vechile strigături populare, la împlinirea centenarului. Dar dacă nu s-a întîmplat aşa, să ţinem totuşi minte că, după 71 de ani de creaţie literară, în dimineaţa morţii, înainte de a se stinge lin, Tudor Arghezi a mai scris o poezie şi a plecat dintre noi înainte de a-i fi pus punctul final...

PROBLEMATICA MODERNĂ A TEATRULUI ŞI TEATRUL ROMÂNESC ACTUAL

MARCEL DUŢĂ

PARTEA

TEXT ŞI SPECTACOL

Pus cîndva în faţa unei cercetări exhaustive a fenomenului teatral, Camil Petrescu evidenţia de la început „*impasul* de-acum familiar, ca să nu spunem clasic, cercetătorilor de sub orizontul ştiinţelor noologice: ca să cercetezi faptele, îţi trebuie un concept călăuzitor, ca să obţii acest concept însă, e necesar să cercetezi faptele" [1].

Astăzi varietatea şi complexitatea vieţii teatrale de oriunde relevă atîtea aspecte contradictorii, nebuloase, sau chiar mistificate, încît cercetătorul, cel mai adesea, dacă nu îndrăzneşte o opinie ce va putea fi calificată imediat drept relativă sau dogmatică, nu are decît a identifica şi înregistra, în cel mai bun caz, principalele stiluri, modalităţi, curente, căutînd a le bănui sensul înnoitor sau tradiţional.

Căci, în vremea noastră, teatrul, nu numai că reprezintă poate cel mai curios fenomen artistic cunoscut vreodată — acela al simultaneităţii tuturor modalităţilor de spectacol, de la „reconstituirea istorică" a tragediei antice greceşti, prin commèdia dell'arte, tragedia shakespeariană, drama burgheză etc. pînă la teatrul zis „al absurdului", — dar toate aceste forme de artă, atît de deosebite, găsesc cea mai largă audienţă la public [2], şi, în acelaşi timp, se bucură de interpretări favorabile, uneori paradoxale, la teatrologi de concepţii opuse chiar.

Viaţa teatrală actuală de la noi, păstrînd proporţiile, oferă cercetării acelaşi mozaic ca şi aiurea (cu prea puţine pete albe), suficient de maturi-

---

[1] Camil Petrescu, *Modalitatea estetică a teatrului*, Buc., 1937, p. 6.

[2] *Troienele* lui Euripide montată de M. Cacoyannis pe scena unei săli de 5 000 de locuri, la New York în 1963, s-a reprezentat 15 luni, în fiecare zi (cu casa închisă); iar la Paris, *Cîntăreaţa cheală* a lui E. Ionesco a trecut de 15 ani de reprezentaţie continuă (Apud „Teatrul", Bucureşti, 1965, nr. 5).

zată în aspectele esențiale pentru a se preta generalizării, cu unele realizări excepționale, reclamînd ele însele teoretizări.

Succesul Teatrului Național „I. L. Caragiale" de acum cîțiva ani la Teatrul Națiunilor a putut fi interpretat și ca recunoașterea valorii unei tradiții a școlii românești de comedie — ilustrată și în alte turnee (de ex. cu *Revizorul* lui Gogol la Moscova); în fapt însă, nu era decît o treaptă a unei evaluări mai largi a teatrului românesc actual, care avea să culmineze cu prestigiul obținut de Teatrul de Comedie la Paris, prin spectacole ale căror texte cunoscuseră interpretări ilustre: *Troilus și Cresida* de Shakespeare și *Rinocerii* de Eugène Ionesco. Semnificative sînt, în acest sens, — evident, cu un corectiv datorat circumstanței și curtoaziei — pe lîngă cronicile elogioase din presa pariziană, declarațiile mai puțin oficiale, și deci mai sincere, ale unor reputați oameni de teatru avînd o cuprindere cvasitotală a fenomenului teatral în lume. William Gaskill, din Anglia, care studiase interpretarea lui Laurence Olivier în *Rinocerii*, acuzînd textul de lungime, după vizionarea spectacolului românesc (deși într-o limbă neînțeleasă), remarcă ritmul alert al acțiunii, subliniind chiar o precipitare în final. Cît despre „Laurence Olivier nu a fost nici pe departe atît de bine ca Beligan în acest rol" [3]. Iar cehul Jan Copecky, comparînd același spectacol cu alte montări văzute în Occident, declară: „Găsesc *Rinocerii* unul din cele mai bune spectacole din lume cu această piesă. Spre deosebire de spectacolul cu Jean-Louis Barrault, unde în primul rînd se remarcă unii actori, aici te impresionează spectacolul în întregime, pe toate coordonatele lui: ritmul este remarcabil și profund ionescian. Decorul — extraordinar" [4]. Aprecierile nu sînt exagerate! — cum se va vedea mai departe, și numai specificul împrejurării cînd au fost emise nu a oferit autorilor și posibilitatea unor demonstrații largi asupra acestor spectacole — în adevăr superioare.

Chestiunea fundamentală care se ridică în fața cercetătorului situației actuale a teatrului românesc este în ce măsură astfel de realizări remarcabile sînt semnificative sau accidentale, căror cauze sînt datorate și, în sfîrșit, ce sensuri pot fi indicate pentru eventuala lor multiplicare.

Trebuie remarcată, în primul rînd, atmosfera culturală generală de o efervescență continuă și mereu înnoitoare, de care, s-ar putea spune, teatrul a beneficiat în ultimii ani cel mai prompt și pe aria cea mai întinsă. Dar, ceea ce este aparent surprinzător pentru fenomenul teatral în genere, și trebuie să avertizăm asupra evoluției teatrului românesc în special, nici una din marile realizări teatrale actuale de la noi nu are la bază un text original contemporan [5]. Și dacă este un fapt meritoriu, unanim recunoscut, dezvoltarea la noi a unei școli marcante de regie teatrală, în lipsa unei dramaturgii originale de o problematică acut pasionantă prin actualitatea ei, care să reclame forme expresive adecvate, această școală, cultivînd *înscenări prin comparație*, este pîndită de cel mai pur și inutil formalism (regizoral).

---

[3] Apud „Teatrul", București, 1964, nr. 5.

[4] *Ibidem.*

[5] Este și acesta un exemplu demonstrativ, prin negativ, că spectacolul teatral este o artă autonomă, deosebită de literatură, chiar dacă esențial se bazează pe textul literar (vezi și mai departe).

Acceptînd deci (provizoriu — metodologic) rolul primordial al regizorului, şi pe acela necesar al actorului, fără a neglija aportul scenografului, muzicianului şi al altor colaboratori ai acestei arte sintetice care este teatrul — ne aflăm, la noi, cu arta spectacolului în aceeaşi problematică estetică pe care o dezbat toate mişcările teatrale din diverse ţări... Specific însă discuţiilor teoretice teatrale de la noi este (pe lîngă o inadecvare, de cele mai multe ori, a limbajului estetic) un reflex aproape total al acelei simultaneităţi a tuturor modalităţilor artistice pe care o constatam în spectacolul teatral contemporan — în sensul acceptării şi justificării oricărei forme de înscenare, în numele metodei realiste, dintr-o anume inexplicabilă imposibilitate de a depăşi conceptul de *realism în teatru*, chiar atunci cînd e vorba de autori declaraţi net anti-realişti sau cel puţin în afara realismului.

Aşa declară, aproape semnificativ-general, Liviu Ciulei la o anchetă a revistei „Théâtre dans le monde" : „Cred că astăzi cele mai de seamă creaţii teatrale din lume tind spre un realism din ce în ce mai cuprinzător şi mai divers". Apoi : „Vîrfurile vieţii teatrale din vremea noastră sînt spectacole realiste care dovedesc că realismul îngăduie extrem de variate forme de expresie, întinzîndu-şi compasul de la teatrul psihologist pînă la teatrul epic (citeşte brechtian)" [6]. Această cuprindere largă, feritoare de prejudecăţi şi dogme, este întinsă pînă la arbitrar de Valeriu Moisescu, care pretinde spectacolului teatral un „realism al esenţelor, al puterii de concentrare, al densităţii conţinutului. Dacă gîndirea este realistă — scrie regizorul *Cîntăreţei chele* în România — expresia convinge, devenind şi ea realistă, chiar dacă, independent privită, ea este de natură convenţională, simbolică, metaforică, naturalistă, abstractă chiar" [7]. Iar un alt regizor, Lucian Pintilie — autor şi al unui film care a obţinut cîteva distincţii internaţionale, apreciat îndeosebi pentru noutatea expresiei — fundamentează „adevăratul realism" pe „studiul relaţiilor umane în anumite condiţii sociale, şi pe nimic altceva decît pe asta", declarînd că „îi este cu desăvîrşire indiferentă forma prin care se exprimă" [8]. Cît despre D. Esrig, regizorul spectacolului shakespearian mult apreciat la Paris, opiniile sale sînt şi mai greu de înţeles, oscilînd între combaterea *stilizării* spectacolului şi pledoaria pentru *esenţializarea* lui, preferînd „realismul cuprinzător şi scenic" al lui Peter Brook pentru că e „în stare să dea o imagine în acelaşi timp concretă şi generală asupra lumii", şi conchizînd, neaşteptat, cu ideea că „realism înseamnă astăzi responsabilitate, semnificaţie, violenţă a expresiei artistice" [9]. Dar exact aceeaşi „violenţă a expresiei artistice" o pretindea şi Eugène Ionesco, intenţionînd însă să depăşească „un anume realism convenţional în teatru". „Orice operă e agresivă — spunea dramaturgul ; altfel ea este demagogică, comercială, este o piesă de bulevard". Şi, plîngîndu-se de „viziunea atît de realistă a teatrului, o mentalitate mai curînd logică" pe care o aveau regizorii, Ionesco cerea pentru *Amédée* tălpi la cizme de 1,50 m., iar pentru o altă piesă aducerea în scenă, într-un

---

[6] Apud „Teatrul", Bucureşti, 1965, nr. 1.

[7] Idem, 1965, nr. 5.

[8] Idem, 1965, nr. 2.

[9] Idem, 1965, nr. 3.

„balet fantastic", a 50 de scaune ![10] Dar chiar cînd regizorii consimțeau la această modalitate teatrală, dramaturgul avangardist încă se arată nemulțumit de jocul actorilor : „Și dacă *Cîntăreața chelă* a fost montată cum a fost, și dacă pe scenă n-a fost o foarte mare violență, o foarte mare dezarticulație a personajelor, aceasta s-a întîmplat pentru că actorii n-au îndrăznit sau n-au simțit totul. Ei gîndeau că nu se poate merge pînă acolo în teatru" [11].

Inconsistența declarațiilor regizorilor noștri este evidentă în confruntarea fie și numai cu programatismul *ne-realist* al lui E. Ionesco, pe care, lesne de constatat, regizorii noștri l-au ilustrat cu spectacolele lor mai bine decît regizorii occidentali ! — jocul actorilor din *Cîntăreața chelă* de la Teatrul Mic fiind *dezarticulat* pînă la sugestia marionetelor, iar actorii de la Teatrul Nottara umplînd scena de scaune într-un veritabil *balet fantastic*.

Dar dacă este adevărat că artistul trebuie judecat nu după intențiile declarate — uneori în interviuri publicitare, alteori circumstanțiale, totdeauna poate nesistematic —, ci după opera realizată, e mai justificată, și de fapt singura importantă, analiza spectacolelor teatrale, a problemelor pe care ele le ridică, a valorii artistice.

Și, în acest sens, problema primordială a vieții noastre teatrale, un fel de al doilea taler al unei balanțe fatale, este totdeauna *atitudinea față de realism*.

Deși, cum se întîmplă deseori, în practica realizării spectacolului declarațiile ocazionale sînt uitate, credem că, fie și numai teoretic, această obsesie trebuie înlăturată. N-am merge atît de departe ca E. Ionesco, care, ca altădată Camil Petrescu*, față de progresul enorm al științelor, se întreabă în ce măsură literatura mai poate fi un mijloc de cunoaștere ! Dar trebuie să convenim că „teatrul este foarte adesea literatură inferioară, că se prezintă pe scenă lucruri «à l'usage des gens qui ont une imagination insuffisante». Cine posedă suficiente resurse în imaginație n-are nevoie să meargă la teatru" [12].

Și să recunoaștem, multe din spectacolele teatrale sînt simple *înscenări*, literatură recitată pe mai multe voci — imagini care, la urma urmei, compromit metoda realistă în artă. Greșeala se comite însă, prin simpla aplicare — neadecvată ! — a unui concept de *estetică literară* la analiza unei alte arte, structural deosebită.

Căci încă Gordon Craig — „cu care începe teatrul ce poate fi numit cu adevărat revoluționar" — arătase că esența teatrului este *convenția*, puterea de influențare a lui rezidînd, nu în imitația realistă, ci în sugestia creatoare mai curînd de iluzii : „Prin sugestie veți plăsmui pe scenă iluzia oricărui lucru : a ploii și a vîntului, a soarelui și a grindinii, a căldurii

---

[10] Cp. ideea lui Jean-Louis Barrault despre „accesoriile" unei puneri în scenă : „Pentru ca totul să fie cît mai adevărat, totul este din punct de vedere practic, fals. De exemplu : un scaun, care în mod obișnuit are 45 de centimetri, trebuie să aibă pe scenă, pentru a produce același efect al poziției, așezat, 50 de centimetri. Iar restul se subordonează acelluiași raport". (*Sînt om de teatru*, Edit. Meridiane, București, 1965, p. 56).

[11] Apud „Le Figaro littéraire", din 10 febr. 1966.

* V. Camil Petrescu, *Noua structură și opera lui Marcel Proust*, în *Teze și antiteze*, București, 1936.

[12] *Ibidem*.

intense; — şi nu luptînd cu natura însăşi, pentru a-i smulge comorile şi a ni le pune în faţa ochilor. Tot astfel prin mişcare veţi izbuti să redaţi pasiunile şi gîndurile mulţimilor, şi veţi ajuta pe actor să exprime sentimentele şi ideile proprii personajului pe care îl interpretează. *Realitatea, exactitatea amănuntului sînt inutile pe scenă*" [13]. Idee ce poate fi ilustrată foarte bine şi de exemplul des citat de Stanislavski — al cărui sistem regizoral, cel puţin în ceea ce priveşte actorul, dar şi în multe altele, este opus celui al regizorului englez. Regizorul rus, care purta cu sine la repetiţii un băieţaş, ca simbol al bunului simţ, l-a consultat odată pe acesta asupra unui decor, reprezentînd o casă, pe care îl găsea foarte frumos, dar cam reproducînd prea realist natura; ezitînd, uitîndu-se în jur, copilul a răspuns: „Nu e adevărat! Nu se poate casă în casă".

În acelaşi sens — Tairof citează exemplul lui Esop, amintit şi de Coquelin, al ţăranului care, la bîlci, ca să biruie pe artistul ce imita desăvîrşit guiţatul purcelului, a vîrît un adevărat purcel în sac şi l-a ciupit să guiţe. Ţăranii au fost indignaţi de această păcăleală ... „Purcelul — remarca Coquelin — a guiţat adevărat, dar nu adevărat artistic" [14].

Comentatorul acestor exemple, Camil Petrescu, combătea ceea ce el numea în artă *realism dogmatic naiv*, accentuînd şi el convenţionalitatea teatrului, cu implicaţii mai concrete: „În deosebi în teatru se mai adaugă şi specificitatea lui exhibitivă, în care convenţia joacă un rol primordial... Cîtă vreme al patrulea perete lipseşte, cîtă vreme actorii sînt pe o scenă, cîtă vreme publicul e convocat ca să asiste şi să asculte, s-a spus că e ridicul să se facă abstracţie de el şi să se vorbească încet" [15] etc.

Însă, la urma urmelor, toată această demonstraţie este superfluă — arta toată fiind o convenţie; totuşi, (spre edificarea concretă), dacă pot exista unii cititori în stare să creadă un roman epistolar sau chiar un jurnal — autentice, nu există îndoială că nici un spectator de teatru nu va atribui drama de scenă vieţii însăşi a actorului ... De aceea pare cu atît mai de neînţeles efortul unor teatrologi de a apăra în teatru un realism care n-a depăşit niciodată drama cea mai nesemnificativă, piesa bulevardieră — opere în fond naturaliste, de a proclama drept „tendinţă proprie dramaturgiei realiste a secolului nostru" — cînd această tendinţă a fost a tuturor timpurilor — „ridicarea la sinteze poetice, la metaforă", „recurgerea la convenţii antinaturaliste" [16].

Din punct de vedere estetic, aşadar, în ceea ce priveşte spectacolul teatral, credem că discuţiile despre realism, aşa cum s-au purtat la noi, sînt convenţionale, obsesia realismului fiind în fond neconsubstanţială ...

Căci, astăzi, prima problemă estetică mai generală este, în teatru — ca şi în alte arte — aceea a *comunicabilităţii*. Dar nu sub aspectul filozofic al putinţei limbajului omenesc de a comunica sau nu! „Incomunicabilitatea — spunea într-un interviu E. Ionesco — nu există... Dacă eu aş crede cu adevărat în incomunicabilitatea absolută, n-aş mai scrie. Un autor, prin definiţie, este cineva care crede în expresie" [17]. Problema

---

[13] Apud Camil Petrescu, *Modalitatea estetică* ..., p. 107.
[14] *Ibidem*, p. 146.
[15] *Ibidem*, p. 107.
[16] Andrei Băleanu, *Realism şi metaforă în teatru*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1965, p. 129.
[17] E. Ionesco, *loc. cit.*,

se referă aşadar, în teatru, la *modalitatea* prin care acţiunea dramatică devine imagine artistică pe scenă, căpătînd realitatea vie a adevărului, sau eşuează în cuvinte goale, incoerente; altfel spus, ne interesează *procesul* prin care un regizor comunică spectatorilor ideile autorului piesei, aspectul acestei reprezentări: acceptare totală sau parţială, comentare iar uneori, în mod paradoxal — dar posibil totuşi (vezi mai departe) — respingere chiar.

Căci, aşa cum spune un reputat om de teatru, „*arta teatrului este, mai presus de orice, arta autorului* ... Tot acest edificiu care se înalţă printre copaci, într-o piaţă, cele o sută de persoane care se agită, se istovesc, se amestecă, se ceartă şi nu mai pot trăi decît împreună, sînt, de fapt, unite *în slujba autorului.* Autorul este raţiunea de a fi a unui teatru'. El este cel care îl fecundează. *El este tatăl.* El reprezintă *Puterea*" [18] (s.n.).

Însă specific textului dramatic este — apropiindu-se de muzică — o stare ideală, virtuală, care capătă existenţă concretă, artistică, numai în interpretarea teatrală* — incluzînd aci şi elementul complementar, dar absolut necesar, şi în unele sensuri determinant (cum se va vedea mai departe), care este publicul. Din această dublă înfăţişare sub care ni se relevă teatrul, din această antinomie artificială — în fond, decurge şi problema estetică esenţială, din totdeauna a teatrului: *raportul între text şi spectacol*; problemă a cărei istorie se întinde cît istoria teatrului însăşi, avînd limita dogmatică în epoca în care tragedia îşi găsise „firea adevărată" — mai exact, anul 330 î.e.n. cînd la propunerea lui Licurg a fost decretată prima *lege* a teatrului, hotărînd ridicarea de statui autorilor premiaţi şi constituirea unei arhive a textelor dramatice, cu interzicerea pentru actori de a se abate de la ele, — şi limita cea mai arbitrară în teatrul de personaje tip, evoluînd în acţiuni improvizate, al commèdiei dell'arte. În această contradictorie evoluţie, un rol greu de precizat, dar nu puţin determinant, trebuie să-l fi avut evoluţia însăşi a publicului, caracterul său mai mult sau mai puţin „participator" în spectacol.

Astăzi, nici una din cele două poziţii extreme în înţelegerea raportului text – spectacol nu mai capătă o aprobare deplină. O reuniune organizată de Institutul Internaţional de Teatru reducea, de fapt, la minimum rolul improvizaţiei în teatrul actual [19]. Nu se mai poate susţine, pe de altă

---

[18] Jean-Louis Barrault, *op. cit.*, p. 47.

* Pentru corectarea erorii, care încă mai socoteşte teatrul literatură, trimitem, înaintea tuturor chiar la *Poetica* lui Aristotel ... Dar să precizăm totuşi, că trecerea unor capodopere teatrale în istoria literaturii, nu-l scuteşte pe eventualul cititor de a reconstitui mental, printr-un efort de imaginaţie, o posibilă „înscenare", substituindu-se, pe rînd sau simultan, în regizor, actori, decoratori etc. şi public.

Cp. şi înţelegerea nuanţată a problemei (deseori reluată) de către dramaturgul Horia Lovinescu, care precizează odată: „Textul dramatic nu-şi găseşte justificarea supremă, după părerea mea, decît în spectacol, valoarea lui autonomă rămînînd relativă". („Teatrul", Bucureşti, 1964, nr. 6.)

În sfîrşit, pentru o reprezentare cvasitotală, în concretitudinea lui, a conceptului de teatru, pentru încercările de definire, a se vedea studiul deja citat al lui Camil Petrescu, în multe privinţe fundamental şi *încă* actual.

[19] Vezi „Teatrul", Bucureşti, 1964, nr. 5, — şi amănunte la Valentin Silvestru, *Personajul în teatru*, Edit. Meridiane, Bucureşti, 1966, p. 105 şi urm., unde sînt expuse şi „tezele specialistului francez Michel Saint-Denis vizînd mai ales rolul de procedeu de *studiu autonom* al improvizaţiei într-o şcoală superioară de artă dramatică".

parte, nici un primat absolut al textului ! — fie şi pentru motivul că unele texte dramatice mai vechi, geniale chiar, au aspecte caduce, ce ţin de o anume istoricitate inerentă oricărei opere de artă. Aşa de pildă s-a citat odată imposibilitatea de a respecta una din rarele indicaţii scenice date de Molière pentru *Avarul*, care prevede reintrarea eroului în scenă, după furtul casetei, „fără pălărie", gest care atunci era interpretat uşor ca pierdere a demnităţii, dar care astăzi nu mai spune nimic unor spectatori neobişnuiţi cu acest semn obligatoriu de protocol în secolul al XVII-lea francez ... Şi totuşi, trebuie să apărăm *o măsură în toate* ! Unor critici li se „pare atît de ciudat faptul că astăzi vechile inerţii critice, neţinînd seama de tot ce s-a cîştigat, scot la iveală sloganurile despre „excesul de regie" şi „primatul textului" [20].

Dar iată că unii regizori, în numele unei interpretări originale a textului dramatic, şi cu intenţia explicării contemporane a conflictului, îşi atribuie „dreptul — era să spun datoria, şi cred că nu greşeam — să taie sau să adauge la text" — şi aceasta în numele aceluiaşi atotputernic zeu inexistent (în teatru !) — realismul : „Ideea şi nu forma. Conţinutul, şi nu neapărat mijloacele indicate de autor, fie el şi genial — iată ce interesează pe regizorul realist" [21].

E adevărat că şi un regizor de talia lui Luigi Squarzina a montat la Teatro Stabile de la Città di Genova piesa lui Shakespeare *Troilus şi Cresida* în uniforme de paraşutişti ; iar alte spectacole dedicate aceluiaşi genial dramaturg au folosit texte din toată opera etc.[22]

Neîndoios, prin cutare piesă pusă în scenă, *o parte a operei* unui dramaturg este reactualizată, inerent reinterpretată într-un mod de simţire şi gîndire contemporan * ; totuşi, această *interpretare contemporană* nu poate fi acceptată *ca valoare* decît în interiorul unor hotare greu de trasat, dar existente, care circumscriu *viziunea*, *spiritul autorului*, care prin *întreaga sa operă* aparţine istoriei artei, culturii în genere.

Definirea viziunii, spiritului unui dramaturg, decurgînd din întreaga sa personalitate artistică, a fost totdeauna dificilă — şi istoria culturii atestă mai multe şi uneori variate „interpretări", în diverse epoci istorice, ale mesajelor marilor artişti. Acest aparent relativism nu ne poate împiedica totuşi de a acuza *cel puţin* denaturările, generalizarea falsă a unor particularităţi nesemnificative, atribuirea unor intenţionalităţi străine. Căci, dacă pentru înscenarea unei piese contemporane există condiţionări în anumite limite ale însuşi dramaturgului în viaţă, nici pentru autorul care a trecut pragul veşniciei nu poate exista o necondiţionare arbitrară din partea regizorului.

Aşadar, credem că pentru a judeca *valoarea estetică* a unui spectacol teatral trebuie să luăm în considerare în primul rînd *raportul esenţial* al acestei arte, acela între *mesajul general-uman* al dramaturgului şi *modalitatea interpretării* regizorului. Iar din acest punct de vedere, deo-

---

[20] Ana-Maria Narti, *„De-regizarea" problema nr. 1?*, în „Teatrul", Bucureşti, 1965, nr. 10.

[21] Lucian Giurchescu, *Aspecte practice* ..., în „Teatrul", Bucureşti, 1965, nr. 3.

[22] Apud „Teatrul", Bucureşti, 1965, nr. 8 (*Interpretarea modernă a clasicilor*).

* Cp. Aurélius Weiss, *Le destin des grandes œuvres dramatiques*, Paris, 1960, care conchide : „opera teatrală a trecutului care triumfă în actualitate devine o operă a timpului nostru, graţie unei adaptări *inevitabile*" (Apud V. Silvestru, *Personajul în teatru*, Bucureşti, 1966, p. 88— în notă).

sebim, în varietatea spectacolelor de teatru, trei categorii esențiale: *înscenări* — în care textul dramatic e „rostit la rampă" fără nici o altă semnificație decît cea intrinsecă, celelalte elemente ale spectacolului (interpretarea actoricească, decor etc.) fiind un cadru neutru; *interpretări* — în care originalitatea spectacolului (regie, actori etc.) e evidentă, putînd fi totuși în limitele spiritului textului, alături, sau chiar contrazicîndu-l; și *creații* — în care substanța dramatică este concretizată într-o imagine scenică unitară (regie, actori, decor etc.), viziunea dramaturgului este contemporaneizată.

Factorii de care depinde acest raport esențial în teatru sînt în fond însăși elementele spectacolului teatral: textul dramatic, actorul, mișcarea (ritmul), decorul, costumele, ilustrația sonoră (muzicală), lumina — la care vom adăuga, ca element complementar: publicul [23].

Natura acestui raport, și deci și valoarea artistică a spectacolului, stă — evident — în interdependența complexă a tuturor acestor factori; dar nu numai atît: există și *o anume determinare obiectivă* a fiecărui element al spectacolului, în stare să pună limite interpretării și să ofere o bază substanțială sigură în judecata de valoare. Același experimentat și lucid regizor și actor care este Jean-Louis Barrault conchidea astfel asupra a ceea ce el denumea „misterele scenei": „Într-un cuvînt, scena își dictează inflexibilele sale porunci; omul de teatru trebuie s-o asculte și atîta tot" [24]. „Dar dacă drama și reprezentarea sînt coordonate — scria și Camil Petrescu — în lăuntrul acestei coordonări fiecare are o relativă independență și uneori valoare artistică proprie" [25].

Textul dramatic, mai mult decît oricare alt element al spectacolului, își impune caracterul său relativ independent, în care se exprimă în fond spiritul autorului dramatic. „Chiar cînd nu e vorba de somități mondiale — scrie regizorul Lucian Giurchescu — un autor, dacă are ceva de spus, te împinge spre o anumită modalitate de exprimare în imagini" [26]. Această puternică sugestie a textului îl domină într-atît pe regizor, încît orice interpretare scenică i-ar da, dacă rămîne în spiritul intrinsec, ideea autorului va răzbate. Au dovedit această lege a teatrului două din punerile în scenă ale piesei Ecaterinei Oproiu *Nu sînt Turnul Eiffel*, care, deși structural deosebite — cea a Teatrului din Piatra Neamț vizualizînd un *ritm exterior* prin procedee cinematografice (scenă turnantă, decor proiectat); cea a Teatrului Național din Cluj realizînd un *ritm interior* prin tensiune actoricească și decor simbolic —ambele au făcut sensibilă înfrîngerea inevitabilă a inerției mic-burgheze de către elanul visător, altruist și creator al comunismului. Altădată, cînd un spectacol ca *Omul care și-a pierdut omenia* a avut la bază un text care ambiționa o adevărată istorie filozofico-simbolistă a sacrificiului uman de-a lungul epocilor, dispersarea ideii autorului în multitudinea și varietatea de înscenare a sec-

---

[23] Jean-Louis Barrault, făcînd „istoricul" creării unui spectacol, de la viziunea mentală la realizarea scenică, nota convingerea sa că „odată prezentată în afara sa, piesa își va redobîndi adevărata ei înfățișare" — dar, o piesă nu-și dobîndește adevărata ei față decît la contactul imprevizibil cu publicul" (*op. cit.*, p. 30).

[24] Jean-Louis Barrault, *op. cit.*, p. 75—76.

[25] *Op. cit.*, p. 154.

[26] Lucian Giurchescu, *Aspecte practice* ..., în „Teatrul", București, 1965, nr. 3.

venţelor a condus la un „amestec hibrid al stilurilor" care „n-a reuşit să comunice, în întregul său, un autentic fior tragic" [27].

Însă un exemplu de regretabilă neînţelegere a substanţei textului dramatic, şi a spiritului autorului în genere, a constituit-o punerea în scenă, pentru prima dată în Bucureşti, a piesei lui Camil Petrescu *Jocul ielelor*. Cum s-a remarcat şi în cronicile dedicate de presă spectacolului de la Teatrul Mic, în textul lui Camil Petrescu „s-au operat tăieturi", după unele opinii „cele mai multe bine gîndite" [28]. Situaţia provoacă reflecţii de o deprimare cu gust coclit pentru destinul creatorului lui Gelu Ruscanu. E drept că unele întîmplări, scene mici chiar, ne apar desuete azi şi distonează, prin melodramatismul lor, cu atmosfera de liminară încordare şi luptă. Şi, în definitiv, autorul însuşi considera „toate referinţele aparent istorice" necorespunzînd datelor ştiute, ci fiind doar „menite să fixeze momentul, mai, 1914" [29]. Dar, vai, mai ştim din *Addenda la falsul tratat* ... că piesa a fost retrasă cu vreo zece zile înainte de premieră, proiectată cu ani în urmă, Camil Petrescu refuzînd să modifice „la cererea autoritară a d-nei Bulandra" unele *replici* (trei, patru) ! Cu atît mai mult azi, fără supravegherea autorului, eliminarea din actuala punere în scenă, a antedramei dintre Gelu şi Maria, de către regizorul Crin Teodorescu, nu numai că face de neînţeles replici ca aceea a lui Gelu „Totuşi m-ai înşelat", dar, departe de a clarifica drama eroului, îl complică şi mai mult în meandrele unor acţiuni al căror sens este abstractizarea totală a gîndirii şi simţirii sale, prin respingerea implorării ei de înţelegere şi compasiune.

Astfel s-a trecut prea uşor peste analiza intransigenţei eroului în lupta socială, nesesizîndu-se unul din izvoarele primordiale ale „setei lui de dreptate absolută" : experienţa de Andrei Pietraru (*Suflete tari*), care a eşuat în căutarea absolutului în dragoste ! * A fost neglijată aici o lege generală în artă — dar mai ales cînd avem în vedere opera lui Camil Petrescu, de o unitate exemplară în toate aspectele sale variate şi deseori contradictoriu dialectice, *oricum însă interdependente*, această lege trebuia să fie un punct de pornire : interpretarea unei lucrări presupune considerarea obligatorie a întregii opere a autorului. Ideal ar fi, în definitiv, dacă înţelegem valoarea totală a unui scriitor numai în *operele complete*, pentru un dramaturg, să asistăm poate la reprezentarea întregii sale opere dramatice într-un spectacol continuu — ca în concursurile din antichitatea greacă, într-un fel, unde trilogia tragică era împlinită cu comedia, sau ca în teatrul asiatic care durează zile în şir ...

Şi în sfîrşit — pentru a considera şi situaţia extremă a „dialogului" regizorului cu autorul — atunci cînd subtextul dramei este chiar contrazis de regizor, devenind un simplu pretext pentru spectacol, avem a face cu o negare absurdă a textului dramatic — ca o încercare de a întruchipa

---

[27] Traian Şelmaru, „Teatrul", Bucureşti, 1965, nr. 2.

[28] Vicu Mîndra, *Premiera unui text memorabil* ..., în „Teatrul", 1965, nr. 11.

[29] Camil Petrescu, *Teatru*, I, ESPLA, 1957, p. 192.

* Vezi, mai pe larg, Marcel Duţă, *Problema realizării umane în opera lui Camil Petrescu*, în „Revista de istorie şi teorie literară", tom. 13, 1964, nr. 1.

nimicul — cum s-a întîmplat cu spectacolul *Amphitryon 38* de la Teatrul Delavrancea [30].

Așadar, trebuie admis — cum o vor mai demonstra și exemplele următoare — că *textul dramatic reprezintă în sine o operă literară cu o anume relativă independență obiectivă, care determină numai anumite modalități scenice posibile, și sublimează un mesaj original al autorului*, de la spiritul căruia spectacolul nu se poate abate fără a afecta însăși esența sa.

Actorul — preciza de la început Camil Petrescu în studiul său — este „totuși elementul de bază, cel care condiționează prin existența lui existența însăși a teatrului, căci istoria teatrului ne arată faze în care lipsea textul, lipseau decorurile, dar nu se poate închipui un teatru fără actori" [31]. Observația istoristă (obținută prin procedeul reducerii la absurd) este bogată în sugestii, dar ea nu mai corespunde substanțial teatrului modern.

Teoreticianul român avea în vedere desigur o anume înțelegere a artei teatrului, care, de pildă „într-un sens, s-a redus în Franța, în mod curent, firește dacă nu luăm în considerație momentele de excepție, la arta actorului ..." [32].

Că pentru orice spectacol teatral actorul este elementul necesar care dă realitate textului dramatic, existenței sale ideale — cum am arătat mai înainte, nu mai poate fi nici o îndoială astăzi; dar pentru spectacolul modern, contribuția actorului este totuși de gradul al doilea, fiind condiționată de *distribuirea lui de către regizor* pentru a întruchipa un anume personaj conform viziunii sale inițiale asupra textului.

Căci, fără a mai constata — azi — concepții ca cea a lui Craig asupra actorului ca „supramarionetă", — în practica punerii în scenă, și uneori și în ocazionale confesiuni, ne întîmpină regizori care „pun cu mîna pe actor în pielea personajului", pretinzîndu-i chiar anume gesturi și mișcări pe care i le arată el însuși pentru a fi identic imitate de actor — procedeu dus pînă la extrem în creația de film de regizori remarcabili.

O cercetare mai nouă a condiției actorului în teatru, ajunge la concluzia că „actorul e un creator cu drepturi depline în cetatea artelor", considerîndu-l, — nu fără justețe, dar exagerat, mai ales prin generalizare, — „un artist multilateral (coautor al personajului, coregizor, exeget activ al rolului și avînd facultatea de a fi spectatorul publicului său în timpul jocului..." [33]

Există, neîndoios, o artă a actorului, independentă pînă la un punct de arta regizorului, care include trăirea interioară, gestul, mimica, pantomima, mișcarea în scenă, dicția etc., nuanțînd și uneori transfigurînd sensul cuvintelor, artă deseori remarcată în exemplul limită al spectacolelor unor trupe străine într-o limbă neînțeleasă, cu o minimă cunoaștere a

---

[30] Cf. discuțiile *Între textul dramatic și viziunea regizorală*, în „Teatrul", 1965, nr. 8, — din care extragem: „Dar de ce nu stă în picioare *Amphitryon 38*? Pentru că Dinu Cernescu a vrut să facă un spectacol anti-Giraudoux. Din punct de vedere al unei discuții serioase, acest punct de vedere nu stă în picioare. Dacă un regizor n-are nimic de spus printr-un autor, nu-l pune în scenă" (Traian Șelmaru).

[31] Camil Petrescu, *Modalitatea estetică a teatrului*, p. 131.

[32] *Ibidem*, p. 35.

[33] Valentin Silvestru, *Personajul în teatru*, Edit. Meridiane, București, 1966, p. 75 și 110.

textului dramatic de către public. Deşi şi aici „s-ar putea răspunde însă că jocul actorului urmează totuşi creaţia textului, că el trăieşte textul şi structura emotivă a textului, iar publicul din sală e turburat tocmai de această emoţie, deşi numai bănuieşte şi intuieşte vag substratul" [34].

Cu toate acestea, în spectacolul teatral modern, chiar atunci cînd considerăm interpretarea actoricească, răspunsul la problema fundamentală — care ne interesează în această lucrare — a raportului între text şi spectacol, trebuie căutat, întîi de toate, tot în concepţia regizorală asupra textului, şi anume în actul iniţial al întocmirii *distribuţiei*, şi numai apoi, în corelaţie cu această concepţie, în încadrarea actorului în această unitate, în realizarea lui personală.

Aşa bunăoară spectacolul cu *Jocul de-a vacanţa* de Mihail Sebastian a fost *interpretat* brechtian — după chiar mărturisirea regizorului Valeriu Moisescu, — într-o „optică binevoitor ironică" [35], — posibilă, în înţelegerea contemporană, pentru această evadare poetică, dintr-un univers sufocant într-o realitate inconsistentă şi fatal determinată temporal. Dar, deosebindu-se de toţi ceilalţi interpreţi, actorul G. Oancea „şi-a trăit" personajul (Ştefan Valeriu), sau poate „l-a recitat neutru", fără nici o participare, fie şi raţională, într-un subtext „dramatic" continuu, contrazicînd astfel umorul spectacolului, distrugîndu-i unitatea, vidînd textul dramatic de un mesaj definit.

Însemnătatea actului iniţial al distribuirii actorilor în rolurile unei piese, ca factor de determinare al raportului text-spectacol, poate fi excelent demonstrată de analiza punerii în scenă a piesei lui Arthur Miller *Vedere de pe pod* la Teatrul Naţional „I.L. Caragiale". Pe lîngă problemele sociale pe care le dezbate Miller, textul dramatic prilejuieşte şi o confruntare a virilităţii nestăvilite, frizînd incestul, cu spiritul boem şi efeminat — confruntare care stă la baza conflictului, şi care este complet ratată de distribuirea în rolul impunătorului docher american Eddie Carbone a actorului Marcel Anghelescu, de o statură inferioară celei a lui Florin Piersic, interpretul destul de aproximativ al delicatului Rodolpho din textul original [36].

Dar şi mai acut ne întîmpină această problemă a neadecvării interpreţilor, în spectacolul din care am exemplificat mai înainte — *Jocul ielelor*. În interpretarea oferită de Teatrul Mic, personajul care captează şi reţine atenţia cel mai mult este Şerban Saru-Sineşti, care în interpretarea plină de vitalitate şi nuanţare a situaţiilor realizată de actorul George Constantin devine aproape eroul exemplar al întîmplărilor dramatice. El este abia estompat de Penciulescu, din care spiritul viu-dialectic al actorului Ion Marinescu a reuşit să creeze un „rezoneur" către care este orientată continuu raţiunea spectatorului. Iar Gelu Ruscanu, eroul dramei lui Camil Petrescu, vine abia în al treilea rînd, interpretat de Gh. Ionescu-Gion cu o faţă împietrită şi rece, molatic în mişcări, tăios pînă la strigătul individualist în limbaj. A fost, fără îndoială, o greşită distribuire a acestui talentat

[34] Camil Petrescu, *op. cit.*, p. 156.

[35] Ileana Popovici, *Jocul de-a vacanţa* de Mihail Sebastian la Teatrul L. Sturza Bulandra, în „Teatrul", Bucureşti, 1964, nr. 3.

[36] Vezi şi Ileana Popovici, *Criteriul distribuţiei* ..., în „Teatrul", 1965, nr. 10.

și experimentat actor în rolul unui tînăr de 27—28 de ani, de o robustețe aproape sportivă (practicînd de altfel scrima), de o mobilitate intelectuală egalată poate doar de însuși creatorul lui, dar dublat și de una fizică, de vreme ce aleargă toată ziua cu trenurile prin țară să apere nedreptăți în procese nesfîrșite, de o intransigență nedezmințită, dar totdeauna ponderat în limbaj. Astfel că, în această înterpretare scenică, marele proces al unei întregi societăți, și al eroului însuși, inspirat imaginat de regizorul Crin Teodorescu în chiar biroul redacțional al lui Gelu Ruscanu, ca o adevărată *dramă absolută*, în conștiință, cum și-o închipuise și Camil Petrescu, nu capătă consistență și tensiune, eroul apărînd de la început ca un depășit, urmînd inevitabil drumul înfrîngerii definitive. Dar, se știe, fără un erou puternic, capabil de mari înfruntări în lume și de drame hotărîtoare în conștiință, personalitate orgolioasă, ambițioasă și dominatoare, un veritabil *erou tragic* în sensul antic, piesele lui Camil Petrescu nu se susțin în spectacol, mesajul umanist nu răzbate pînă la spectator *.

Dar încă și mai elocventă — pentru demonstrarea unei *anume relative independențe obiective a personajului*, pe care o facem aici — este sugestiva relatare a experienței unui mare actor în căutarea personajului, acest „fel de speologie făcută așa cum te-ai juca de-a baba-oarba", sub îndrumarea regizorului: „Actorii, la rîndul lor, sînt îngroziți. Dar îngroziți cum nu poți fi decît noaptea. Cu toții au pornit în căutarea personajului lor. Dar nu-l vor găsi printr-o analiză rece. Așa cum nu-l vor găsi, de altfel, nici „prin farmec". Omul de teatru (regizorul) e cel care trebuie să le pună la îndemînă un teren prielnic, o materie *în mod provizoriu* psihologică, analitică, *în mod artificial* clară, logică, care îi va pune, dacă-i posibil, pe drumul adevărului. Cunoaștere, adică brusc, un contact, ca și contactul între două trupuri. În această noapte de ignoranță, actorul rătăcește, cu mîinile întinse, ca un orb, și pipăie în gol, cu speranța că se va întîlni cu personajul său. Dintr-odată se cutremură: l-a atins; o mînă, un umăr, urechea. În clipa următoare personajul a dispărut. Actorul își continuă căutarea"[37].

Față cu această relativă independență obiectivă a personajului stă însă actorul, cel mai strict contemporan element al spectacolului teatral, despre care un asiduu cercetător ca Giovanni Calendoli conchide: „Actorul este al timpului său ori nu este de loc"[38], într-atît încît, exemplu semnificativ, la Institutul de teatru, prof. I. Fintești eanu și Sanda Manu nu au putut monta cu studenții „comedia tragică" a lui M. Sorbu *Patima Roșie*, decît într-un *spectacol parodistic*, pe care tinerii actori, prin sensibilitatea lor ușor cinică față de sentimentalism, l-au impus acestui text sentimental-dramatic perfect credibil acum 50 de ani...[39].

Costumul personajului, pentru regizorii care țintesc unitatea și armonia spectacolului, ca și evidențierea bine definită a mesajului autorului, nu numai că nu este indiferent, dar are și el aceeași *independență*

---

* Vezi, mai pe larg, analiza eroului camilpetrescian în *Problema realizării umane în opera lui Camil Petrescu*, în „Revista de istorie și teorie literară", tom 13, 1964, nr. 1.

[37] Jean-Louis Barrault, *op. cit.*, p. 37—38.

[38] Apud Valentin Silvestru, *op. cit.*, p. 11.

[39] Vezi „Teatrul", București, 1965, nr. 1.

obiectivă care-l impune. Problema fiind mai greu de sesizat în stricta sa specialitate, iar abaterile fiind destul de rare, ne mulţumim să citãm aici un exemplu edificator prin concretitudinea lui, în mărturia aceluiaşi remarcabil om de teatru, însemnînd experienţa montării piesei lui Giraudoux *Pentru Lucreţia*: „Edwige Feuillère avea două rochii; Madeleine Renaud doar una. Aşa cereau personajele. Apare Edwige în prima sa rochie; rezultatul e desăvîrşit. O îmbracă pe-a doua: tot atît de frumoasă. Apare Madeleine în rochia ei: complet ratată! O bucată albă de pînză ... Pentru Madeleine, din nefericire, am fost nevoiţi să comandăm alte stofe; se înfăşoară cu ele pe scenă; una dintre ele e adoptată pe loc, în unanimitate. După patru zile rochia e gata. Madeleine apare: rochia e desăvîrşită. Prevăzătoare, Edwige s-a îmbrăcat şi ea; vreau să vedem cum se armonizează cele două personaje. De astă dată prima rochie a Edwigei nu-i mai vine de loc, în timp ce a doua rămîne la fel de frumoasă. Rochia reuşită a Madeleinei omora prima rochie a Edwigei şi se armoniza cu cea de-a doua. Prima rochie a Edwigei Feuillère a trebuit refăcută". Iar într-o notă adaugă precizarea următoare, conţinînd toate semnificaţiile: „În ultimă instanţă, Christian Bérard, cel mai mare om de teatru dintre pictorii care au slujit teatrul, nici nu se mai folosea de machete. *Clădea costumul de-a dreptul pe actor şi în funcţie de actor şi de personaj*. Rezulta un costum cu totul remarcabil prin viaţa pe care o sugera" (s.n.)[40].

Decorul spectacolului teatral contemporan, cu toate influenţele evidente ale cinematografului, care tind să-l substanţializeze şi abstractizeze, dîndu-i şi un caracter multiplicator rapid în acelaşi spectacol, rămîne mereu în slujba textului, trebuind „pe cît posibil, *să joace şi el piesa*, odată cu actorii"[41]. Dar, fie că se simplifică la maximum, sau e împrumutat spaţialităţii noastre actuale, fie că este „reconstituit" istoric * — aşa cum procedează constant cu repertoriul clasic regizorul M. Cacoyannis — decorul, determinat de substanţa textului dramatic, împrumută de la acesta imperativele sale — şi, cum se va vedea mai departe, în *creaţiile* teatrale remarcabile, rolul său poate fi armonizator, ca în spectacolul cu *Troilus şi Cresida*, sau simbolic, în *Rinocerii* etc.

Lumina, mai bine-zis eclerajul, evoluat mult faţă de uniformitatea rampei de altădată, împrumutînd, de asemeni, procedee din arta filmului, prin intensităţi deosebite, sau crearea de spaţii distincte în scenă, este un alt factor însemnat al spectacolului teatral modern — şi pentru edificare amintim „orga electrică" a Companiei franceze Théâtre de France, care, cu tot transportul costisitor, este luată în toate turneele în străinătate[42].

Ilustraţia sonoră sau muzicală a spectacolului teatral îşi are origini străvechi, după Nietzsche — chiar definitorii, dar caracterul său în spectacolul modern a fost accentuat mai ales de muzica programatică romantică, atunci cînd compozitori celebri au scris „muzică de scenă" pentru texte dra-

---

[40] Jean-Louis Barrault, *op. cit.*, p. 75—76, 71.

[41] Ibidem, p. 27.

* *Vezi*: recenzia lui Paul Bortnovski la *Decorul de teatru în lume după 1950*, care conclude: „Orice procedeu e bun, dacă serveşte ideea spectacolului; orice prejudecată e dăunătoare", în „Teatrul", Bucureşti, 1965, nr. 4.

[42] Jean-Louis Barrault, *op. cit.*, p. 98.

matice, comentîndu-le cu mijloacele artei muzicale pînă la transformarea, uneori, în suite muzicale devenite independente. Oricum, sonorizarea spectacolului teatral contemporan are în vedere crearea unei *atmosfere*, chiar prin „antracte", menită să sugereze mai puternic spectatorului substanța textului dramatic * sau chiar să-i dea sensuri noi — așa cum exemplificăm mai departe cu înscenarea *Rinocerilor* la noi.

În sfîrșit, *mișcarea*, *ritmul* spectacolului teatral este, poate, nu numai factorul fundamental al relației pe care o analizăm, dar însuși motivul creației dramatice — „darul imitației, în firea fiecăruia și la fel darul armoniei și al ritmului" constituind, după Aristotel, cele „două cauze ce par a fi dat naștere poeziei (dramatice)"[43]. Pînă într-atît încît, omul de teatru — „care-și practică „arta" numai cu ceasul în mînă" — transformă uneori ritmul într-o lege inflexibilă a spectacolului : *Scapin*, cu cele două intermedii ale sale, durează o oră și treisprezece minute. Dacă ține mai puțin, înseamnă că a fost „expediat"; dacă ține mai mult, înseamnă că-i lipsește antrenul"[44].

În toate cazurile însă, ritmul spectacolului — fie că e vorba de „trăirea" actorilor, sau de curgerea acțiunii — este elementul teatral care dă cea mai consistentă „senzație" de viață, cel care conduce cel mai sigur pe spectator spre înțelegerea spiritului și mesajului textului autorului dramatic, sau cel care-l poate trăda în modul cel mai subtil și neașteptat. Iată, din acest punct de vedere, analiza comparativă revelatoare a două puneri în scenă ale piesei lui Eugène Ionesco *Rinocerii*.

În interpretarea echipei lui Jean-Louis Barrault de la Théâtre de France, textul lui Ionesco era transpus într-un spectacol de *piesă istorică*, de reconstituire, atît prin decor, cît și printr-un anume mers al actorilor („pas de gîscă"), a unei epoci, deși nenumită expres, ușor identificabilă (nazismul). Acțiunea dramatică însăși curgea lent, inegal, ca într-o viață provincială, vegetativă; peste care în final se abătea un mare cataclism social. Tabloul final, în care cei trei pereți ai camerei burgheze erau perforați de corni de rinoceri, rămînea simbolic în mintea spectatorului, dar ca un *tablou exterior*. Singurătatea lui Bérenger, deși fermă și convingătoare în interpretarea lui Barrault, era totală !

În spectacolul Teatrului de Comedie din București ritmul interior al spectacolului — cum s-a observat — era mereu accelerat, sugerînd de la început căderea inevitabilă, imposibil de oprit atunci cînd, nefiind preîntîmpinată, este sesizată în curs. Apoi, lucru esențial în interpretarea creatoare a textului, publicul era transformat în personaj : sistemul acustic realiza o sonorizare originală, în care tropăitul rinocerilor în jurul întregii săli de spectacol cuprindea spectatorii contemporani într-o *dramă mereu actuală*. În acest fel, în final, singurătatea eroului ionescian, fermă, devenea și relativă, era de fapt un act exemplar, exponențial, determinînd în fiecare spectator un insinuant „efect de bérengizare". Constatăm astfel cum regizorul român Lucian Giurchescu a înțeles la un mod mai general spiritul democrat-burghez al lui Ionesco—„moralist" declarat, cu intenția mereu

---

* Cp. și încercarea veriștilor italieni de a influența *olfactiv* publicul, prin aducerea în scenă a unor hălci de carne crudă pentru reconstituirea exactă a unei măcelării etc.

[43] Aristotel, *Poetica*, Edit. Academiei, București, 1965, p. 56—57.

[44] Jean-Louis Barrault, *op. cit.*, p. 44, 73.

prezentă de „a scrie un elogiu al societății burgheze" [45], cu o teamă mereu reînnoită de „regimurile totalitare" — şi sugerînd eternitatea problemei a făcut mai clară şi soluția preîntîmpinării catastrofei.

Dimpotrivă, un spectacol născut dintr-o intenție lăudabilă — aceea de a „încerca să stabilească o filiație între cei doi mari scriitori" : Caragiale şi Ionesco (vezi Caietul-program al spectacolului) — nu a putut învinge acel caracter relativ independent obiectiv pe care l-am postulat textului dramatic şi, după părerea noastră, a eşuat. Montarea îndrăzneață a *Cinci schițe* de I.L. Caragiale în același spectacol şi în același spirit cu *Cîntăreața cheală* de E. Ionesco, a suscitat variate luări de poziție. Citățm ca o opinie extremă, declarația dramaturgului A. Baranga : „În cazul piesei lui Ionesco, am asistat la o denaturare a textului, fapt subliniat şi de presa noastră, iar în ce privește interpretarea lui Caragiale, convingerea mea este că aceasta constituie o impietate" [46]. O analiză structurală arată însă că, în ceea ce privește aprecierea montării piesei lui Ionesco, dramaturgul român se află în eroare. Cum am arătat şi mai înainte, citînd şi intențiile autorului, spectacolul este realizat în cel mai autentic sens ionescian ; şi, vom adăuga, pentru a concretiza aici aprecierea noastră, Valeriu Moisescu ne-a dat cu *Cîntăreața cheală* la Teatrul Mic, *cel mai substanțial* spectacol de „teatru al absurdului", montat în această modalitate nouă, pînă acum, la noi în țară. Interpretarea lui Caragiale în acest spectacol este însă alături de viziunea marelui dramaturg. Alăturarea celor doi autori în același spectacol, spiritul regizoral identic, jocul similar al acelorași actori — nasc ele însele ideea identității de viziune şi spirit artistic între cei doi creatori, idee respinsă chiar de dramaturgul francez (şi reprodusă, de altfel, în Caietul-program). Greşeala a izvorît fie din exagerarea voită, demonstrativ-ostentativă, fie din ignorarea unor adevăruri de mult formulate despre Caragiale şi reluate în noi înțelegeri de istoria şi critica literară. Căci, cum atrăgeam atenția, chiar E. Ionesco esențializează teoretic opera „celui mai mare dintre autorii dramatici necunoscuți" — „scrisă, vai, într-o limbă fără circulație mondială" [47] — pînă la „teoria formelor fără fond", sesizînd modalitatea dramatică a acțiunii fără convingere a unor personaje viclene sau imbecile purtînd măşti de caractere elevate. Sensul dramaturgiei lui Caragiale este, neîndoios, comic, optimist, efectul — satiric. Personajele lui Ionesco, şi îndeosebi cele din *Cîntăreața cheală*, nu au contradicții de structură : ele au curajul sau inconştiența de a fi şi în societate ceea ce sînt şi în realitatea lor intimă : imbecili, automatisme sau viduri. Ele cred, însă, că reprezintă *ceva* în ordinea (sau haosul) universului ; şi această credință puternică le susține în efortul, zguduitor — ca în finalul *Scaunelor* — de a se exprima ca existențe. Sensul evident al dramaturgiei lui Ionesco este tragic, pesimist, chiar dacă uneori — ca în *Cîntăreața cheală* — are şi fațete comice, iar efectul este, hotărît, în nuanțe variate, de la piesă la piesă, filozofic. Iată, aşadar, doi creatori structural, esențial diferiți, uniți programatic într-o aceeași viziune regizorală, — după modelul unui „spectacol-coupé" dătător de

[45] Interviu acordat lui Gilbert Ganne în „Les nouvelles littéraires", 3 febr. 1966.

[46] Apud „Teatrul", 1965, nr. 8.

[47] Eugène Ionesco, *Notes et Contre-notes*, Gallimard, 1962, p. 117.

semnificații noi —, încercare de sinteză neizbutită, din care unul iese complet denaturat, iar celălalt minimalizat [48].

În sfîrșit, — pentru a încheia seria acestor demonstrații concrete —, ne vom referi la punerea în scenă a textului shakespearian la Teatrul de Comedie, care constituie unul din cele trei mari spectacole de artă dramatică din ultimii ani la noi. Creația lui D. Esrig cu *Troilus și Cresida*, elogiată la Paris, a întîmpinat totuși în critica noastră multe obiecții. Un regizor, adoptînd un punct de vedere didacticist, îl acuza pe Esrig de a fi „denaturat viziunea lui Shakespeare asupra marilor eroi ai lui Homer și Eschil — problemă de cultură care implică consecințe serioase, un pericol în educarea estetică a publicului și îndeosebi a tineretului etc." [49]. Eroarea izvorăște, desigur, și dintr-o concepție minimalizatoare a publicului nostru, pe care manifestarea lui cam stereotipă în parte o îndreptățește. Dar numai în parte și temporar — cum arătăm mai departe. Îndreptățite sînt poate obiecțiile cronicarului revistei „Teatrul", care, urmărind probabil, mental sau concret, spectacolul ca pe un concert cu partitura în față constată că regizorul „a introdus replici care nu există în piesă. Asta e de discutat" — și, considerînd înscenarea luptelor dintre troieni și greci cam „joacă", iar personajele prea caricaturizate, opinează că „se poate vorbi de oarecare vulgarizare a sensurilor sau, pentru a folosi un cuvînt mai îngăduitor, de simplificarea lor" [50].

Drept este, însă, că Esrig a realizat cu acest spectacol o adevărată *creație teatrală*. Feeria mișcării scenice mergînd pînă la semnificații ideatice, o interpretare actoricească egală și perfect articulată, în pofida mulțimii personajelor, o scenografie esențializată, sugerînd multiple metafore și dînd armonie generală, toate fac din acest spectacol un tot artistic unitar (pe care mai ales inegalitățile cîtorva actori ne împiedică să-l trecem în rîndul capodoperelor) asemănător unei mari compoziții de Brueghel, în mijlocul căreia strălucește distonant, dar simbolic, cîrcotașul antic Tersit, bufon fără simbrie al lui Shakespeare, întruchipare a inteligenței lucide, etern-amară în fața realității imperfecte, filozof deci, în viziunea lui Esrig. Dacă ar fi să reproșăm ceva acestui spectacol remarcabil, nu ar fi accentul prea apăsat pus pe discreditarea războiului, evident și în textul shakespearian, ci numai slaba evidențiere a celorlalte mari dezamăgiri ale poetului care-și vede toate idealurile mistificate, nesocotite, devalorizate într-o istorie absurdă : iubirea prea repede trădată, prietenia blamată și batjocorită, vitejia slujind cauze străine, minore, înțelepciunea devenind mijloc de parvenire sau impostură... Dar aici trebuie să amendăm ; căci atunci cînd are a face cu „cel mai mare creator de oameni după Dumnezeu", nici un regizor n-a trecut în spectacol toate virtuțile exprese sau latente ale textului său dramatic genial.

Publicul — ca element complementar al spectacolului teatral, nu este nici el mai puțin determinant pentru raportul esențial dintre textul dramatic și realizarea lui scenică. Fie că vine la teatru cu o anume expe-

---

[48] Cf. și opinia lui Camil Petrescu : „Căci trebuie să intre odată în mintea tuturor că o operă clasică prost interpretată nu are comun cu originalul decît titlul". (*Opinii și atitudini*, antologie de Marin Bucur, Epl., 1962, p. 305).

[49] Apud „Teatrul", București, 1965, nr. 8.

[50] Ana Maria Narti, *Dialog cu și despre Shakespeare*, în „Teatrul", București, 1965, nr. 5.

rienţă de viaţă, cu care confruntă înscenarea textelor contemporane, fie că are o cultură sau anume prejudecăţi critice tradiţionale — din lecturi sau alte puneri în scenă anterioare, prin care filtrează interpretarea contemporană a unui text clasic, acest „suflet colectiv" — cum a fost definit deseori —, „făptură monstruoasă şi unică" [51], acţionează şi el *indirect*, dar puternic, ca un factor obiectiv — alături de celelalte analizate pînă aici — în determinarea unor hotare în interiorul cărora doar sînt permise interpredări ale textului dramatic şi transfigurări ale mesajului autorului. Şi această determinare este indirectă *azi*, căci altădată, cum o atestă atîtea mărturii, „participarea" publicului în spectacol mergea pînă la adevărate dialoguri cu personajele de pe scenă (unde de-altfel o parte din spectatori îşi avea scaunele pînă în timpuri aproape noi...). Astăzi publicul nostru, spre deosebire de cel din alte ţări, a devenit mult mai „sobru", deci mai convenţional, întîmpinînd orice punere în scenă cu aplauze, şi putînd naşte astfel erori în ceea ce priveşte personalitatea sa, opiniile, gustul etc. — dar nu se ştie dacă evoluţia lui, cum ne place să credem, nu va acţiona *mîine* mai determinant asupra interpretării spiritului unui autor dramatic.

Toată această incursiune în structura artei teatrale contemporane ca şi implicaţiile posibile sugerate numai pe alocuri, dar subsumate totdeauna analizei fenomenului acestei arte complexe, sperăm a fi demonstrat, în coordonatele esenţiale, că —

— *orice spectacol teatral este inerent o interpretare contemporană a unui text dramatic de către un regizor, operă care nu poate exista ca valoare artistică decît în anumite limite care circumscriu viziunea, spiritul autorului dramatic*;

— *valoarea estetică a spectacolului teatral este determinată de natura raportului esenţial în teatru : text-spectacol* —, atît în interdependenţa elementelor care îl compun (text dramatic, actor, costum, decor, lumină, sunet, ritm şi public), cît şi în relativa independenţă obiectivă a fiecăruia în parte (care impune limite interpretării şi dă o bază substanţială judecăţii de valoare) — *raport care sublimează şi mesajul autorului considerat de regizor*;

— şi a fi făcut evidentă concluzia noastră axiomatică : *din punct de vedere al valorii estetice, nu orice fel de interpretare teatrală a unui text dramatic este posibilă.* „Pentru noi — recapitula Camil Petrescu lunga sa expunere — un spectacol de teatru, producţia unui actor, sînt desigur momente de teatru, dar nu sînt totdeauna momente de artă" [52]. Cu aceasta a fost făcută deosebirea între spectacolul teatral ca *fenomen cultural-social* şi spectacolul teatral ca *fenomen artistic*. Implicaţiile acestei precizări sînt desigur multiple, şi orice considerare a teatrului trebuie s-o aibă în vedere ca

---

[51] Jean-Louis Barrault, *op. cit.*, p. 19.

[52] Camil Petrescu, *op. cit.*, p. 167—168.

premiză a numeroase discriminări ; dar aceasta nu înseamnă că subevaluăm spectacolul cultural în vreun fel, în primul rînd pentru că fără multitudinea lui n-ar putea apărea, ca o culme, cel artistic. „Punctul culminant al realizărilor teatrale — conspecta într-un loc Camil Petrescu pe un teoretician străin — este atunci cînd drama și reprezentarea ei sînt deopotrivă opere de artă desăvîrșită" — și precizăm că „dacă drama și reprezentarea sînt coordonate, înlăuntrul acestei coordonări fiecare are o relativă independență și uneori valoare artistică proprie" [53].

Arta teatrală înseamnă așadar o interdependență dialectică în primul rînd între ideea dramatică a autorului și expresia scenică a regizorului.

dec. 1966.

[53] *Ibidem*, p. 154.

LUIGI PIRANDELLO

MICHAELA SCHIOPU

O constatare unanimă și repetată, revelarea lui Pirandello în lumea literelor ca dramaturg, la 48 de ani, după o lungă activitate de poet, nuvelist și romancier, a atras după sine în mod necesar problema posibilelor comparații, chiar în cadrul operei sale. Pe de altă parte, după sedimentarea primelor critici și aprecieri, după distanțarea cuvenită de producția literară a scriitorului, s-a ajuns la concluzia că jocul unor aprecieri extremiste (care au existat ca atare) e inutil, deoarece fiecare lucrare a sa prezintă un interes aparte, iar o ierarhizare strictă le-ar schematiza valoarea și importanța. E clar deci că o cunoaștere de fond a lui Pirandello, duce iminent la o apreciere globală dar nu egalitară a operei sale, la o distincție de valori ce ține de nuanțe, depășindu-se stadiul competitiv.

Dar pentru fundamentarea unei judecăți obiective, nu se poate face abstracție de momentul prim al recepției teatrului său, moment unic și rămas oarecum ca o pecete pe întreaga sa activitate literară. Fără nici o deliberare conștientă, publicul l-a apreciat în mod spontan, atunci cînd lumea artei sale s-a întrupat în piese. Era un mijloc de mai mare comunicabilitate, mai accesibil, poate. A fost un moment prielnic de a se impune atenției lumii literare de la Paris, care apoi l-a lansat ca valoare de drept universal, pe plan mondial. Dar toate acestea sînt efecte ale unei cauze, a acelui „ceva" deosebit, care deși existent și în materia nuvelelor și a romanelor, apare clar și elocvent în teatru. Explicarea acestui prim moment ca „modă" nu-i suficient, ba chiar e superficial și necritic. Prin teatru, prin spectacol, Pirandello a violentat atenția contemporanilor, le-a impus prețuirea acordată. De ce, dacă aceeași lume fusese purtată și în nuvele și romane, dacă personajele sînt doar regrupate, dacă ideile artistice, viziunea sa estetică este identică? Fiindcă în formula teatrală, Pirandello își găsește structura artistică adecvată. El e cel de la care trebuie să pornești cînd vorbești de Beckett și Ionescu, la fel cum pentru proză au fost Joyce, Kafka sau Faulkner. Fermentul revoluționar, problemele noi artistice pe care le aduce Pirandello la începutul secolului XX, trec nebăgate în seamă, în formula tradițională a unei proze, construite pe făgașul realismu-

REV. IST. TEORIE LIT., T. 16, NR. 4, P. 565–571, BUCUREȘTI, 1967

lui și al naturalismului, prin povestirea ordonată a unor întîmplări, prin descrieri realiste și personaje ce se echilibrează ca tipuri, cu o istorie, cu o evoluție. Normele prozei realiste împiedică pe cititor să întrevadă „altceva" în arta lui Pirandello, deși acesta există, am spune, în stare latentă. Armonia, îndeplinirea artei sale se realizează în teatru. E inutil să se afirme că unele nuvele sînt mai reușite decît piesele care le-au reluat tema narativă și personajele; la Pirandello trebuie vorbit de o reușită sau nu în cadrul unei noi formule artistice, care țîșnește în teatru și în care noțiunile de povestire și personaj se redimensionează.

Despre o istorie literară a lui Pirandello, despre o devenire artistică a sa, se poate vorbi pe bună dreptate. E de fapt modul cel mai inteligent de a-l cunoaște ca scriitor. Pirandello nu și-a căutat formula artistică în mod conștient, ci conform unei logici interioare a scrisului său, a început prin poezie, apoi a trecut prin proză, pentru a ajunge în final la teatru. Desigur, teatru scrie mai de devreme, iar proză continuă să scrie și mai tîrziu. Dialectica evoluției sale are loc în acest mod însă, dincolo de cronologie și de datele în sine.

Această istorie a scriitorului începe și cu o premisă, care multora li s-a părut esențială sau banală, dar care își are importanța sa de ordin conjuctural. Pirandello s-a născut în Sicilia, poartă amprenta unui mediu, a unor principii morale, a unui anumit concept individualistic despre viață, lucruri care se pot urmări în opera sa [1]. Dar e clar că el nu a fost cîtuși de puțin urmașul lui Verga. Lumea Siciliei intră sporadic în opera sa, mai mult ca un prim impuls spre crearea unei viziuni artistice de o anumită factură, ca o predispoziție de a înțelege viața conform unei educații oarecum aparte. „Era grec sau meridional, sau mediteranean, felul său de a prezenta faptele omenești în atitudini de mimă. Grec sau mediteranean, simțul destinului"[2]. Mai mult de atît însă, nu găsim. Unele nuvele sau piese, sînt localizate în Sicilia, au personaje siciliene, redau realități ale locului, dar faptul nu depășește nivelul unui simplu material artistic.

Născut la Agrigento, în 1867, Pirandello nu-și trăiește decît copilăria în Sicilia, într-un mediu de foști luptători garibaldieni (cum fusese tatăl, Stefano Pirandello, și rudele mamei, Caterina Ricci-Gramitto). Bagajul spiritual al acelor ani nu e însă hotărîtor pentru formația sa. După ani de studiu la Institutul Tehnic și Gimnaziul din Agrigento, urmează studii clasice la Palermo. Apoi se înscrie la Universitatea din Palermo, la cursurile de litere. Dar la 20 de ani își ia zborul la Universitatea din Roma, pentru a pleca apoi la Bonn, unde își termină studiile și își ia doctoratul [3]. Întors la Roma și definitivat aici, deoarece conducerea unei mine de sulf în Sicilia nu i se potrivește de loc, Pirandello se formează și își trăiește viața de scriitor propriu-zis în acest mediu. Impresiile literare ale Siciliei rămîn pe plan secund, talentul său împingîndu-l înainte, pînă la căutarea unor

[1] Leonardo Sciascia, *Pirandello e la Sicilia*, Salvatore Sciascia Editore, Caltanissetta-Roma, 1961. În analizarea și plasarea Siciliei ca element predominant și caracteristic al operei lui Pirandello, Sciascia pornește de la teza lui Gramsci ce arăta că „ideologia pirandelliană nu are origini livrești și filozofice, ci e legată de experiențe istorico-culturale, de cultura timpului și chiar de cultura populară de grad înfim, de folclor".

[2] Corrado Alvaro—Prefață la vol. I din *Opere*, Milano Mondadori, 1958—1960.

[3] Între timp va publica volumele de poezii: *Mal giocondo* (1889), *Pasqua di Gea* (1891), *Elegiile renane*, traducînd din Goethe volumul de *Elegii romane*.

formule noi, universale, ce nu se puteau opri la o materie îngustă de observație. Pirandello ca scriitor nu a fost în principal inspirat de Sicilia, deși repet, lumea ei nu e străină operei sale literare, dar în alt sens, după cum am văzut. Această forțare a materialului artistic se verifică mai bine în primul său roman, care se bazează, într-un mod tradiționalist naturalist, pe o observație a lumii copilăriei, pe plan local am spune.

L'Esclusa e un roman ce anunță pe scriitorul nou de mîine, dar care se sufocă într-un mediu îngust. Pirandello nu-și găsea locul ca scriitor al Siciliei. Era bine scris romanul, bine construite personajele, realistă atmosfera, dar nu se deosebea cu nimic de tot ce se scria în felul acesta în jurul lui, cu mai mult sau mai puțin talent. Judecat în sine, e un roman oarecare. În cadrul operei lui Pirandello, el are un rol preparator. Țîșnesc ici și colo, fermenturile care au dus la o nouă lume artistică pirandelliană. Marta Ajala e un personaj care nu-și trăiește viața proprie, ci una impusă de cei din jurul său. E considerată adulteră, tratată ca atare și constrînsă să ducă existența unei femei ce merită disprețul, lipsa de respect, dezaprobarea comunității. Toate aceste relații noi pe care le intuiește autorul, între om și semenii săi, cu fluxul unor schimbări ce nu pot rupe masca formei, lipsa de înțelegere dintre oameni, conștiința ce nu ne aparține, dar care se ridică ca o implacabilă judecătoare a faptelor, imposibilitatea de a scăpa de convențiile sociale sînt descrise cu mijloace tradiționaliste, de proză realist critică. Se încearcă o nouă viziune, dar nu i se găsește expresia artistică. Componenta filozofică a artei lui Pirandello se afirmă cu timiditate în acest roman [4].

Fiindcă de fapt acum Pirandello, după cum observă mulți din criticii săi, se află în faza de documentare, de strîngere a materialului artistic pe care să-l prelucreze apoi într-o formulă nouă [5]. Și acest material artistic îl conduce cu necesitate pe scriitor să detecteze drama omului care începe să se piardă în societate, drama alienării, a incomunicabilității, a relativității existenței noastre ce sfîrșește în impas, în imposibilitatea de a cunoaște adevărul, absolutul. Sînt problemele vieții care capătă o extinsă dimensiune filozofică, și care devin materie de artă în romanele lui Joyce și Kafka. Scriitorul e nu numai în mod obligatoriu filozof, dar filozofia devine materia artei. E momentul în care zonele se întrepătrund sau, mai bine spus, se alimentează reciproc în mod necesar. Niciodată în istorie nu s-a simțit mai acut nevoia unei cunoașteri de sine, deoarece luciditatea rațiunii a cuprins masele, și condiția umană e pusă în discuție pe toate planurile.

Pirandello nu face filozofie în sensul teoriilor și a sistemelor, ci are o viziune artistică asupra lumii, fundamentată tocmai pe existența întrebărilor filozofice. Problema raportului filozofie — artă, care s-a pus mereu în cazul său, în mod artificial, a fost oarecum elucidată de critică. S-a depășit momentul considerării lui Pirandello ca nefiind artist, din cauza filozofării extreme, și nici aceasta de calitate (B. Croce, L. Russo), sau a esențializării filozofiei în opera sa (S. D'Amico, A. Tilgher). Cei care l-au studiat cu atenție au

[4] Personajul avocatului Alvignani încearcă să contureze esența de înstrăinare a conștiinței omenești, temă constantă apoi în opera lui Pirandello : „Conștiința mea ! Ce crezi că e această conștiință ? E lumea reflectată în mine, draga mea ! Conștiința îmi repetă ceea ce spun și cred alții".

[5] A. Leone de Castris, *Storia di Pirandello*, Bari, 1962.

observat că materialul vieții în sine i-a impus lui Pirandello această dimensiune, pe care o găsim implicată în operele tuturor scriitorilor secolului XX, de la Dostoievski, Kafka, la Musil, Camus, Sartre sau N. Sarraute. E o transformare cerută în mod obiectiv de o conștiință devenită mai lucidă, mai scrupuloasă față de sine, ce își caută cu frenezie locul și nu și-l găsește în anarhia societății.

În nuvelele pe care le scrie în anii de formație Pirandello, încep să se contureze noile relații ale începutului de secol : neliniștea unor oameni ce se simt străini unii de alții, dorința de a-și realiza o viață mai bună învingînd constrîngerea celorlalți asupra ta, liberîndu-i de balastul conveniențelor sociale și tinzînd spre un adevăr absolut. Ceea ce începe să caracterizeze personajele nuvelelor sale este trăirea din iluzii, în evaziune : profesoara Boccarmé închisă în iluzia iubirii sale curate, profesorul Lamis total izolat în lumea istoriei religiilor, Balicci miopul scufundat ca un lunatec în lumea cărților. Și asta pentru a scăpa de fixitatea în care i-au închistat formele sociale. Dar încercarea de evadare a personajelor din nuvelele sale nu se realizează artistic ca ceva nou. Deși au o încărcătură electrică deosebită, deși le simți de pe acum ca pe niște reprezentante ale unei lumi în disoluție, în care vechile valori sînt demistificate, punîndu-se sub semnul întrebării însăși integritatea ființei omenești, cadrul unor istorioare tradiționaliste nu le permite decît o mișcare lineară. E adevărat că scriitorul are tendința de a le degaja oarecum, de a le prezenta în momente de viață fugitive, de a le dispensa de „povestea" propriu-zisă, dar nu e decît încercarea (*Tragedia unui personaj*, *Privind o stampă* etc.). Condiția tragică a omului care se simte fragmentat în tot atîtea realități, cîte păreri există despre el este echilibrată de pe acum de Pirandello prin simțul umorului, ce contrabalansează senzația de gol, de prăpastie, din jurul omului. Dacă tragicul există, el e relativ ca orice lucru pe lumea asta, fără soluție certă. Această balansare însă, care împinge personajele sale în zonele ficțiunii, ale irealului, într-o continuă dialectică a realității și a irealității ce evident se întrepătrund și se contopesc, nu poate fi nici ea realizată deplin artistic în cadrul nuvelei tradiționale (vezi *Casa lui Granella*) cu mijloacele „istorisirii" realiste.

În 1904 apare romanul *Răposatul Mattia Pascal*, ce reprezintă în istoria devenirii literare a lui Pirandello un pas hotărîtor, povestirea în sine fiind subminată ca bază constructivă a romanului. Importanța acestui roman mi se pare foarte mare, dacă ne gîndim că la începutul secolului abia, Pirandello cu o îndrăzneală deosebită reușește o degajare mai hotărîtă a personajului său de proză tradițională, conform unei dialectici interioare cerute de existența însăși a acestui personaj. Mereu ne vom putea referi la *Greața* lui Sartre, depistînd motive de ordin conceptional și compozițional. Desigur, romanul acesta nu a însemnat propriu-zis o revoluție, un cititor neavizat putîndu l considera ca pe un roman tradițional, cu o doză mai mare de fantezie, de originalitate. Asta și explică pentru ce romanul a apărut mai interesant abia după ce Pirandello a cunoscut gloria în teatru. Mattia Pascal e un om care profită de greșeala declarării sale drept mort, pentru a duce o viață liberă, mai întîi de familie și pe urmă față de prieteni, creditori, serviciu. Intriga e originală, amuzantă, atractivă. Dincolo de asta însă e dorința omului de a-și face el propria sa viață, așa cum vrea și crede,

nu cum e constrîns de semeni, de conştiinţă, de convenţiile sociale[6]. Scriitorul din *Greaţa* lui Sartre se refugiază şi el, departe de prieteni, într-un orăşel unde se dedică scrisului. Sartre îl absolvă pe personajul său de orice devenire, de orice istorie. Ne prezintă o trăire fragmentată, alcătuită din senzaţii, mişcări, întîlniri sporadice cu persoane străine. Mattia Pascal are o istorie însă, Pirandello povesteşte. Abia în partea a doua a romanului, cînd Mattia îşi pierde adevărata identitate, personajul se mişcă oarecum arbitrar, fără ţeluri şi sensuri. Dar această mişcare îl înspăimîntă şi pe eroul romanului, care se agaţă cu disperare de lucruri, de amintiri, de sentimentul iubirii, de căldura familiei. Libertatea îi apare ca o altă faţetă a formelor fixe : „Sufăr tocmai din cauza acestei tiranii mascată în libertate". Şi Mattia se întoarce acolo de unde fugise, îşi regăseşte vechea formă pe care o acceptă. E un fapt care demonstrează că Pirandello abia dibuia realitatea nouă, el spera într-o posibilă lume liberă, creată spiritual de om, dar este dezamăgit, se întoarce cu dor la vechile valori, deşi umorul tipic pirandellian nu părăseşte acţiunile atît de relative ale lui Mattia Pascal. Sartre tranşează net cu trecutul şi cu convenţia socială. Personajul său nu are nevoie de amintiri, le urăşte chiar, nu vrea să ştie de familie şi casă, de obiecte care să-i aparţină. Trăieşte într-o neutră cameră de hotel, se complace în negarea oricărui crez, e lipsit de exaltări sau entuziasme. Distanţa e mare, dar filiaţia e directă. Pirandello pune problema deci a unui personaj care să-şi facă, să-şi creeze singur existenţa, dar nu reuşeşte să dea încărcătura nouă revoluţionară, necesară acestei acţiuni, de aceea Mattia Pascal rămîne în fond un cuminte mic-burghez, ce nu poate realiza viziunea artistică a autorului.

Şi mai rău se va zbate, fără a-şi găsi eliberarea, personajul romanului său *Unul, nici unul şi o sută de mii*, roman scris mult mai tîrziu decît *Răposatul Mattia Pascal* şi care denotă cu prisosinţă cum Pirandello nu-şi poate găsi structura artistică necesară în roman. Moscarda ar fi putut fi o figură celebră, deosebită, datorită unei viziuni artistice puternice pe care o poartă cu sine. Un om care îşi dă seama că nasul lui e considerat strîmb de nevastă şi care obsedat de acest fleac, de o mică observaţie ridicolă, pune sub semnul îndoielii şi al relativităţii toate acţiunile lui şi ale celorlalţi oameni cu care vine în contact. Declanşată de o cauză atît de modestă, atitudinea lui Moscarda de revizuire a tuturor valorilor, desigur că frizează ridicolul. Umorul pune sub semnul îndoielii părerile prea sigure, tragicul, seriosul, dîndu-le nuanţa umană, subtilă, de veşnică transformare a lor, de lipsă a unei stabilităţi, a unei închistări a formelor. Judecîndu-le pe toate sub semnul relativului, conştient de incapacitatea oamenilor de a se înţelege, Gengé Moscarda, dîndu-şi jos masca socială impusă, comite o serie de acţiuni care în lumea rigidă a formelor fixe par anormale. Astfel, cel care are senzaţia că vede clar, dincolo de aparenţe, e considerat de cei din jurul său drept nebun. Nebun, aşa cum erau personajele de nebuni din piesele lui Shakespeare, raţionalişti, lucizi, dar care nu fac lucruri „serioase" fiindcă se conving de lipsa de stabilitate a tuturor valorilor. Ciocnirea dintre nebunie şi normal e lupta pe care o vor da lucizii cu spiritele mediocre, cuminţi, speriate de dărîmarea principiilor şi a modelelor vechi. Dar noi pe Moscarda nu-l simţim trăind. Romanul care nu mai e povestire

[6] „Puteam şi trebuia să fiu creatorul noului meu destin" (Mattia Pascal).

nu mai e istorie, nu știe propriu-zis ce să fie. Și atunci, devine o serie de precepte filozofice, de constatări moralizatoare, de acțiuni simpliste, o ilustrare tezistă a unui conținut dat. E clar că scriitorul, conștient de imposibilitatea plasării unui astfel de personaj într-un roman tipic tradițional, nu-i găsește o nouă formulă artistică narativă. Îl lasă la voia întîmplării, dar întîmplarea aceasta îl înșală, fiindcă nu se transfigurează artistic, ci se păstrează la un nivel de constatare și înșiruire a unor fapte nemotivate artistic. Moscarda își dă seama că un om poate avea mii de fețe, după cum îl reflectă ceilalți semeni, dar în roman nu se ilustrează artistic acest lucru, ci e numai afirmat teoretic.

Jocul acesta tragi-comic al adevărului relativ, al aparențelor, fluxul schimbărilor continue se realizează ca formă artistică în teatrul lui Pirandello. Prezentarea însăși a personajelor, ca și cînd ar face abstracție de un autor, de un creator al lor, le conferă o ambianță de autocreație, de continuă transformare, ce le permite să se confrunte cu ,,omul'' pe care îl reprezintă și să cîștige asupra acestuia drepturi noi. În timp ce oamenii din viață, ca și cei din nuvele sau romane, nu-și pot găsi libertatea, nu se pot dispensa de forma lor, personajele teatrale își asumă o deplină independență de mișcare, avînd dreptul să-și schimbe măștile mereu și să trateze foarte liber cu ficțiunea și cu neseriosul. Personajul teatral e personajul realității lui Pirandello, cel care își joacă rolurile, care are mai multe roluri, toate provizorii, toate neadevărate la modul absolut. Un critic italian a lui Pirandello observa cu multă justețe că personajul teatral e un antagonist simbolic al omului închis într-o anumită realitate [7].

În 1921, Pirandello își reprezintă drama sa *Șase personaje în căutarea autorului*, punct nodal al evoluției teatrului contemporan. Aici autorul dispare, ca principiu. El nu mai e creatorul omniscient, omniprezent, ci ne oferă doar cîteva personaje, care lăsate să-și creeze singure devenirea, ne vor face să trăim artistic procesul fărîmițării individualității, al relativității înțelegerii, al neputinței de comunicare. Personajele acestea invadează scena în momentul în care alte personaje (acestea ale autorului însă), niște actori, vor să facă o repetiție. Impunîndu-și prezența, cele șase personaje fără autor le demonstrează actorilor că adevărata piesă o joacă ei, drama lor există ca atare, este viața lor, și nu un subiect stabilit, scris. Această dramă ei o poartă mereu cu ei, o reiau, o refac, o repetă, fără a o putea înțelege sau soluționa. E un subiect nefinit, deschis interpretărilor celor mai variate. E aici o asemănare cu personajele dantești ce-și duc drama cu ele, suferind ori de cîte ori și-o reamintesc. La Pirandello însă, ciocnirea, suferința, se naște din imposibilitatea elucidării, a înțelegerii. Incomunicabilitatea personajelor lăsate libere, fără autor, ia formele cele mai acute.

În piesele lui Pirandello ai senzația că personajele alunecă unele pe lîngă altele, fără a putea stabili așa-zisele relații ,,normale''. De aceea unii par nebuni, alții doar neserioși, iar realitatea e ambiguă și cu neputință de elucidat. În *Așa e (dacă vreți)*, se repetă o nuvelă anterioară dar în care personajele se redimensionează, ele nu mai au o poveste propriu-zisă, ci se definesc în lupta pe care o dau pentru stabilirea unui adevăr imposibil de aflat. Niște construcții fantastice se stabilesc în cadrul cîtorva acte, pornite de la cîte o nimica toată, pentru a dovedi netemeinicia afirmațiilor și a

[7] A. Leone de Castris, *Storia di Pirandello*, Bari, 1962.

faptelor omeneşti, bizara lor semnificaţie. Un astfel de teatru a fost acuzat de artificiu, de joc, dar nu s-a înţeles că jocul acesta servea lui Pirandello, că era ceea ce de fapt urmărea. O dramă serioasă, aşezată, burgheză, era la capătul opus al poeticii sale. Nici teatrul lui Shaw, cu tot umorul fin, cu tot neconformismul său, nu reuşeşte să realizeze transformarea dinamicii interne a teatrului aşa cum o face Pirandello. Prin teatru, Pirandello putea urmări acea formidabilă mişcare interioară care-l transformă mereu pe om, în lupta cu aparenţa exterioară, care-l fixează într-o atitudine, într-o mască, sau îl fărîmiţează în mii de interpretări. Silvio d'Amico găseşte un răspuns lămuritor la diferenţa între teatrul lui Pirandello şi cei de pînă la el : „obişnuiţi cu tradiţionalele procedee ale teatrului din secolul XIX noi ceream un lucru (descrierea modurilor), în timp ce poetul ne oferea un altul (dialectica unui personaj)"[8]. Şi într-adevăr ce altceva urmărim noi în *Henric IV* decît dialectica personajului. Pasiunile rămîn undeva în afară, faptele, istoria s-au petrecut înainte de piesă. Henric s-a eliberat de convenţia socială, evadînd de-a dreptul în nebunie. Unde-i limita între adevărata nebunie şi cea prefăcută ? Inutil să ştim precis, fiindcă nebunia lui reală sau nu, e mai consistentă, mai semnificativă decît realitatea pe care a părăsit-o, şi care ne apare într-adevăr ca un simplu joc de carnaval. Cel care prin puterea gîndirii, prin pătrunderea lui, poate sonda viaţa în esenţa sa, nu-şi poate dori decît să iasă din chingile ei, pentru a trăi liber într-o lume pe care şi-o creează singur. În privinţa asta, Henric IV e realizarea artistică a lui Mattia Pascal, care nu ştiuse să-şi găsească drumul. El forţează limitele posibilului, jucîndu-se cu nebunia şi cu moartea, conştient că nu mai are nimic de pierdut sau de cîştigat. Jocul acesta cu moartea o determină şi pe Ersilia Drei (*Îmbrăcaţi pe cei goi*) să renunţe la o viaţă, la o realitate care nu o îmbracă, nu aderă la adevărata sa fire. A fi îmbrăcat înseamnă a avea o mască socială reprezentabilă, o aparenţă liniştitoare : „a fi civilizat înseamnă mai exact asta : înăuntru negri precum corbii ; pe dinafară albi ca nişte porumbei ; în corp fiere ; pe buze miere" (*Omul, bestia şi virtutea*). Dar puterea raţiunii, posibilitatea omului de a vedea mai clar în el, realizează această disonanţă supărătoare şi îl duce la gesturi de revoltă, de anarhie. Nu degeaba denumeşte Pirandello „logica" :„ o pompă cu filtru " (*Dar nu e lucru serios*).

Deşi nu în toate piesele lui, Pirandello urmăreşte stringent şi cu deplină artă dialectica personajelor sale, acestea rămînînd ancorate doar în jocul început, asta nu ne împiedică să acordăm teatrului său dreptul la o adevărată cotitură în cadrul literaturii moderne. Nici Cehov, nici Ibsen, nici Shaw, nu au putut ajunge la adevărata demitizare a valorilor, precum Pirandello. Iar spre teatrul lui Beckett şi Ionescu nu se poate trece decît prin el. Personajele burgheze ale lui Ibsen răscolite de o morală fătarnică, intelectualii pasivi şi nedumeriţi ai lui Cehov, nonconformiştii ironici ai lui Shaw, trebuie să treacă întîi prin starea de inconsistenţă, de incertitudine şi spiritualizare a personajelor lui Pirandello, pentru a ancora în absurd. Să le negăm valoarea astăzi, pentru noi ? Ar fi ca şi cum am nega personajelor dantești sau shakespeariene valoarea, sub motiv că nu mai credem în aceleaşi lucruri ca şi ei. Ceea ce contează e descoperirea artistică, realizarea artistică a unei viziuni, a unei pasionate şi tenace cercetări a condiţiei umane.

[8] Silvio D'Amico, Prefaţa la vol. IV *Opere*, Milano, Mondadori, 1958—1960.

CHARLES BAUDELAIRE
(9.IV.1821 — 31.VIII.1867)

BARBU CIOCULESCU

„Que je rie dans les deuils
et pleure dans les fêtes".

„Inutile aux autres et dangereux à moi-même", ar fi spus despre sine, într-un ceas de restriște, poetul de la a cărui moarte se împlinesc o sută de ani și a cărui contribuție fundamentală în literatura franceză a fost asemuită cu aceea a lui Malherbe sau a înnoirii romantice. Nu mai puțin însemnată apare opera poetică a lui Baudelaire, de care ne vom ocupa aici, în toate literaturile care au cunoscut prefaceri, o dată cu profundele modificări în modul de viață ce ne caracterizează epoca. „Baudelaire e un erou al civilizației noastre, scria Tudor Vianu [1]. Aceasta înseamnă că funcțiunea intelectuală s-a dezvoltat într-atîta la el, încît arcul de oțel al inteligenței sale asvîrle săgeți nimicitoare pînă la credințele și tradițiunile cele mai vechi". Un mare negator, deci totodată un creator a cărui operă a răsturnat un întreg mod de a concepe scrisul literar, în așa măsură încît trecerea sa prin literatura franceză marchează hotarul a două vîrste, una încheiată cu opera monumentală, dar mai puțin receptată astăzi, a lui Victor Hugo, ultimul romantic francez de geniu, și alta, anunțată prin creația lui Rimbaud și Verlaine, ca și a lui Mallarmé.

Apare atunci ușor de înțeles importanța ce se dă acestei comemorări, varietatea de instrumente cu care critica de specialitate se pregătește să-și alcătuiască tezele, dacă nu definitive, în orice caz făgăduite de foarte numeroasele încercări de sinteză — apărute mereu de la moartea poetului — și cu tot mai îndrăznețe concluzii; vom nota printre cele mai discutate pe cea a lui J. P. Sartre, din 1947, atît de simțitor diferită de aceea a lui Georges Blin, din 1939. Între cele două viziuni ale lumii spirituale baudelairiene s-a mai tras așadar un hotar — al ultimului război, cu consecințele sale morale. De pe cît de variate poziții poate fi însă abordată opera lirică a lui Baudelaire o vădește enunțul colocviului de la Nisa, dedicat centena-

[1] *Charles Baudelaire ca poet sentimental*, în *Fragmente moderne*, Cultura națională, 1925, p. 82.

REV. IST. TEORIE LIT., T. 16, NR. 4, P. 573–581, BUCUREȘTI, 1967.

rului baudelairian şi ale cărui Acte vor alătura opiniile criticii universitare cu cele ale interpretării existenţialiste, fenomenologice, structuraliste, caracterologice, psihanaliste etc. etc. Şi este semnificativ faptul că toate aceste preocupări vor să ţină seama, într-un punct, de interpretarea marxistă reprezentată în Occident prin lucrarea criticului şi sociologului german Walter Benjamin, intitulată *Baudelaire şi oraşul*. Îndemnul este mai vechi şi a aparţinut unui alt poet de seamă şi militant, Louis Aragon care, recunoscînd lui Charles Baudelaire „un simţ inegalat al limbii franceze, o elevaţie a gîndirii egală noroiului abiselor sale", cerea să se trieze aurul negru al poeziei acestuia de infamia clasei sale.

Se semnalează deci, de la început, o contradicţie, o dualitate, de care s-a servit şi Sartre, plecînd de la studierea îmbinată a vieţii şi operei poetului. „Zeul Baudelaire" (cum îl numeşte Pierre de Boisdeffre, ce-şi subintitulează antologia de versuri *Poezia franceză de la Baudelaire pînă în zilele noastre*, cu toate că ea se deschide, cum era şi firesc, cu numele lui Victor Hugo) s-a născut în 1821, în Parisul restauraţiei burbonice — pe locul casei în care s-a născut se află acum librăria Hachette — în acei ani care lichidau moştenirea eroică a aventurii napoleoniene. Progenitură a unui tată sexagenar şi a unei mame cu mai bine de trei decenii mai tînără, el aparţinea prin aceasta unei aristocraţii sărăcite, ce-şi pierduse nu numai situaţia dar şi urmele, iar prin tatăl său, fost preot şi apoi preceptor nobiliar, asemeni unui celebru personaj stendhalian, burgheziei ascendente. Rămas de timpuriu orfan, copilul a împletit elementele unei educaţii religioase cu vocaţia unei vieţi eliberate de tipare. S-a vorbit mult de un anumit complex oedipian influenţînd destinul poetului şi cauzat de recăsătorirea mamei cu maiorul, ulterior generalul şi ambasadorul la Constantinopol, Aupick. Cuvinte mai simple grăiesc despre lipsa mîngîierilor materne, pe un fond de dureroasă sensibilitate, iar apoi de situaţia dificilă a tînărului dependent materialiceşte de un curator lipsit de înţelegere, într-o vreme cînd munca literară raporta în tîrziul carierei. Anii de formaţie în Parisul lipsit de libertate socială, cu moravuri relaxate şi cu boema cea mai lipsită de nădejdi, l-au apropiat pe poet de acei „dandy", tineri ţinînd hramul bizareriei, hotărîţi să refuze responsabilităţile, dar nu şi anumite rigori. A-ţi uimi în permanenţă semenul a fost deviza comună a grupului respectiv şi a poetului care-şi făcea primele legături, tot pe atunci, în lumea artiştilor plastici, a muzicienilor şi, firește, a scriitorilor. A vădit de tînăr preocupări multilaterale, ceea ce a avut drept consecinţă o alcătuire arhitectonică a concepţiilor lui artistice, a căror luciditate demonstrează că nu se poate face artă numai pe firul unor impresii unilaterale. În perioada formaţiei a înţeles poetul, cu vorbele lui T. Vianu, „ce vină ispăşeşte civilizaţia noastră infernală", în acel furnicar omenesc pe care l-a stigmatizat şi Eminescu. „Dar încotro să fugă individul apăsat de rosturile unei civilizaţii în care păcatul, urîtul şi moartea sînt singurele însoţitoare ale vieţii omeneşti?" [2]. Maurice Bouvier-Adam [3] trasează un tablou foarte viu al perioadei în care s-a petrecut scurta viaţă a poetului, începînd cu acel an 1821, cînd Ludovic al XVIII-lea suferă asaltul aristocraţiei reacţionare, cu anii primei expansiuni coloniale moderne franceze, ai construirii

[2] T. Vianu, *op. cit.*, p. 84.
[3] *Moins d'un demi-siècle*, în „Europe", avril-mai 1967.

întîiei rețele de cale ferată, apoi ai revoluției din 1848, care îl găsește pe Baudelaire pe baricade, într-un scurt elan revoluționar, în anii celui de al doilea imperiu, cînd exodul rural facilitează dezvoltarea industrială iar concentrarea capitalistă face pași uriași. La Paris, ziua de lucru este fixată oficial la 11 ore, în provincie la 12, dar se lucrează în medie 12 ore și jumătate. Baudelaire moare în vremea cînd imperiul crepuscular încearcă o tîrzie liberalizare, formală și nesinceră. Poetul nu a avut bucuria nici unei perioade de libertate — lucrul acesta explică multe în opera sa, pesimismul ei, tentativa disperată și eșuată de a găsi o soluție în artă autonomizînd-o și căutîndu-i, după exemplul lui Poe, legi precise („nu e mai mult hazard în artă decît în mecanică"). Dacă Sartre consideră că la Baudelaire creația poetică a însemnat o acțiune de apropiere de sinucidere, un „suicid simbolic", poetul afirma tocmai contrariul : „Poezia reprezintă ceasurile frumoase ale vieții, adică orele cînd te simți fericit că gîndești și trăiești", o poziție, deci, la antipodul celei a lui Novalis pentru care poezia însemna „o moarte luminoasă".

Debuturile literare ale poetului, cînd semna încă Baudelaire-Dufays, adăugîndu-și și numele mamei, datează din 1842, cînd se pare că a compus o bună parte din poeziile cuprinse mai tîrziu în *Florile răului*. Publică versuri după 1848 ; în 1850 îi apar două poeme în „Le magasin des familles", prezentate cu prudență de directorul foii, Léo Lespès : „Aceste două bucăți sînt scoase dintr-o carte intitulată *Les Limbes* (anterior *Les Lesbiennes*), care va apărea foarte curînd și care e sortită să reproducă agitațiile și melancoliile tinerimii moderne". În 1855, anul cînd a fost găsit spînzurat Gérard de Nerval, o revistă mai importantă, „La Revue des deux Mondes", îi tipărește o suită de 18 poeme. „Ceea ce ne apare aici a merita interesul, se scria în introducere, este expansiunea vie și curioasă, chiar în violența ei, a cîtorva slăbiciuni, a cîtorva dureri morale pe care fără să le împărtășim și nici să le discutăm, trebuie să ținem a le cunoaște ca pe semne ale timpului nostru". Cartea, al cărei titlu final i-a fost sugerat poetului de către Henry Babou, a apărut în 1857 și cuprindea o sută de poeme, dintre care aproape jumătate mai apăruseră în diverse publicații. După cum se vede, poetul a gîndit-o îndelung, a scris-o în cincisprezece ani, într-o vreme cînd romantismul încetase să mai fie un curent viu, iar parnasianismul nu se afirmase încă puternic. În răstimpul alcătuirii *Florilor răului*, Baudelaire luase cunoștință de opera literară a lui Edgar Poe și începuse s-o traducă, impresionat de teoriile asupra creației ale poetului bostonian, de similitudinile de gusturi și chiar de destin. „Carte saturniană, orgiacă și melancolică", *Florile răului* cîntă dragostea, adică femeia cu parfumurile învăluitoare ale pletelor ei, femeia în dubla ipostază de înger și vampir, în care o celebrase și romantismul, dar pe un ton de o mult mai pregnantă violență, natura, însă nu ca la romantici, raportată de la persoană la obiect, și consubstanțializată spiritului, orașul clocotitor și monstruos, cu colțuri de taină, devorator de energii și risipitor de farmece, păcatul ca sursă a remușcărilor, dualitatea umană, pe scara abject-sublim, reflectînd lupta, pe o treaptă mai înaltă, dintre puterile binelui și răului, numite în simboluri religioase. Titlul de *Spleen și ideal*, atît de caracteristic, cu un prim termen de proveniență engleză ne dă și o primă cheie a liricii sale. Poetul însuși se întrezărește sub trăsăturile albatrosului, dintr-o faimoasă poezie : „Poetul e asemeni cu prințul vastei zări / Ce-și rîde de săgeată și

prin furtuni aleargă ; / Jos pe pămînt şi printre batjocuri şi ocări / Aripile-i imense nu-i lasă loc să meargă[4]". Tonul parnasian răsună nu rareori : „Mult timp am stat sub paza porticului înalt, / Ce scînteia de focul luminilor marine, / Sub marile coloane de maiestate pline, / Asemeni în amurguri cu peşteri de bazalt[5]". Mai cu seamă apare o temă cu totul nouă, pe care o vor relua cu folos două decenii mai tîrziu Rimbaud şi Verlaine, pentru ca Mallarmé s-o ducă la împlinire, aceea a *corespondenţelor* : „Ca nişte lungi ecouri unite-n depărtare / Într-un acord în care mari taine se ascund, / Ca noaptea sau lumina adînc, fără hotare, / Parfum, culoare, sunet se-ngînă şi-şi răspund [6]".

De fapt, volumul (ca şi cel care i-a urmat, *Nouvelles Fleurs du mal*, 1866 sau postumele *Epaves*) este un imn adus frumuseţii, destinată să răscumpere sufletul poetului, apăsat de remuşcările unei vieţi de exacerbare a simţurilor şi de îndoieli metafizice. În notele postume ale poetului (*Fusées*) scrise către 1851 şi unde se găsesc schiţate mai multe din temele poetice din *Florile răului* se află o celebră definiţie a frumosului („Ceva arzător şi trist şi ceva cam vag, dînd frîu liber conjecturii... sau o idee contrară, adică o ardoare, o dorinţă de viaţă, asociată cu o amărăciune năboitoare, ca venind din privaţiune şi disperare. Misterul, regretul sînt, de asemeni, caractere ale frumosului") în care se afirmă că : „Iregularitatea, adică neaşteptatul, surpriza, uimirea sînt o parte esenţială şi caracteristică a frumuseţii". Frumosul e, deci, totdeauna bizar, nu în chip voit, rece, ci pentru că nu se poate concepe un frumos banal. Desigur, dacă frumosul e totdeauna uimitor, nu tot ce e uimitor este neapărat şi frumos. Nuanţă care a scăpat multor comentatori din epocă şi care pune, pe muche de cuţit, problema „esteticii urîtului", îmbinare de noţiuni cu remarcabilă carieră ulterioară. În *Florile răului* este consemnată ruperea alianţei dintre om şi natură, iar acestui fenomen îi răspunde însăşi îmbătrînirea naturii, o dată cu căderea omului. A lumina natura cu fanarele artei devine sarcina imediată a poetului.

În acest sens, *Florile răului* anunţă şi prefigurează simbolismul, curent care l-a revendicat pe Baudelaire ca precursor. Ca şcoală literară, simbolismul a însemnat, la început, o reacţie la excesele romantismului francez, la lipsa acestuia de ţinută literară, la simplismul său filozofic, verbios şi exaltat. Curba evoluţiei lirice a lui Charles Baudelaire se poate urmări cu oarecare exactitate în *Florile răului*, de la tonul stenic din *Elévation* („Heureux celui qui peut d'une aile vigoureuse / S'élancer vers les champs lumineux et sereins"), de la epifanie la versurile de coşmar, temniţă şi cădere. Experienţa lui consemnează eşecul atingerii divinităţii prin mijlocirea naturii, părăsirea edenului, în favoarea unui satanism sistematic. Acelaşi cer înalt coboară şi devine greu, apăsător ca un capac („Cînd cerul scund şi negru ca un capac se lasă / Pe sufletul dat pradă urîtului şi cînd / Ne toarnă-o zi mai tristă ca noaptea şi ceţoasă / Întinsul cerc al zării întregi îmbrăţişînd. // Cînd lumea se preschimbă-ntr-o umedă-nchisoare[7]..." Astfel, lumea care-i populează coşmarul, femeile pierdute, beţivii, opiomanii şi neputincioşii răspund înseşi contradicţiei dintre năzuinţele spre

[4] În traducerea lui Al. Philippide, *Cele mai frumoase poezii*, Edit. tineretului, 1966, p. 18.
[5] *Viaţa anterioară*, în traducerea lui Ion Pillat.
[6] *Corespunderi*, în traducerea lui Al. Philippide, *op. cit.*, p. 20.
[7] *Spleen*, în traducerea lui Al. Philippide, *op. cit.*, p. 67.

ideal, inițiale, ale poetului și „constrîngerile neumane ale unei lumi rău alcătuite [8]".

Nu mai puțin, pentru Baudelaire poetul rămîne interpretul unei universale corespunderi de simboluri, prin intermediul căreia ideea se manifestă în toate lucrurile și în toate creaturile. Noțiunea unui paralelism între creația cosmică și cea poetică, atît de dragă scriitorului și atît de ambițioasă a fost mai apoi reluată de Mallarmé, care a formulat ultimele „corespondențe" între formele aparente și actele spiritului, după cum Rimbaud, într-o existență și mai sbuciumată decît a lui Baudelaire, căci supusă postulatului de a stăpîni arta prin împingerea la extrema limită a simțurilor, a încercat să identifice creația și creatura prin Verb ; Verlaine, un alt discipol baudelairian, cel pentru care maestrul a fost „fanatismul său cel mai scump", a reeditat o lume damnată, roasă de remușcări și elanuri trădate, în versuri de o sfîșietoare gingășie.

Însăși dialectica visului și a acțiunii (*L'action, la sœur du rêve*) cu care sîntem familiarizați astăzi pînă la a o elimina dintr-o categorie problematică activă, a produs, la apariția *Florilor răului* stupoare și neplăcere. În special a scandalizat o anumită latură erotică, afișînd răul fără să evite confuzia regretabilă cu accidentul nenorocit al poetului, de pe urma căruia i s-a și tras sfîrșitul, la numai 46 de ani. Imaginea crudă a amorului decăzut și a rătăcirilor sale, evocarea paradisurilor artificiale, celebrarea alcoolurilor, tonul negativ și rictusul sentențios al scriitorului ce vedea în rîs o manifestare satanică au declanșat în presa vremii atacuri furibunde, culminînd cu cel din „Figaro", semnat de Gustave Bourdin („Cartea aceasta e un spital deschis tuturor smintelilor spiritului, tuturor putrejunilor inimii"). La 16 iulie 1857, Baudelaire este trimis în judecată și apoi condamnat („Ținînd seama că eroarea poetului, în scopul pe care voia să-l atingă și pe calea pe care a urmat-o, în ciuda efortului de stil pe care l-a putut face, oricare ar fi blamul ce precede ori urmează zugrăvelilor sale, n-ar putea distruge efectul funest al tablourilor pe care le prezintă cititorilor și care, în bucățile incriminate, conduc cu necesitate la ațîțarea simțurilor, printr-un realism grosolan și ofensînd pudoarea...) la 300 de franci amendă și eliminarea a șase poezii din culegere.

Sprijinit cu căldură de spiritele luminate ale vremii, de Victor Hugo, Leconte de Lisle, Flaubert și într-o oarecare măsură de Sainte-Beuve, poetul a tras consecințele acestei încercări de ostracizare, radicalizîndu-se. De atunci datează tendințele sale, numite cu un termen cam nediferențiat, „antiprogresiste", de a situa poezia într-un domeniu aparte de morală și utilitate. „Nu vreau să zic — afirma el — că poezia nu înnobilează moravurile — să fiu bine înțeles — că rezultatul ei final nu ar fi de a-l înălța pe om deasupra nivelului intereselor vulgare ; ar fi evident o absurditate. Spun numai că dacă poetul a urmărit un scop moral, și-a slăbit forța poetică ; și nu e imprudent să pariezi că opera lui va fi proastă. Poezia nu poate, sub primejdia morții sau a decăderii, să se asimileze științei sau moralei ; ea nu are ca obiect Adevărul, ea nu se are decît pe Sine". Deci logica operei satisface toate postulatele moralei și revine cititorului sarcina de a trage concluziile concluziei. De fapt, radicalizarea aceasta, pricinuită de procesul ce redeschisese răni adînci, era urmarea unor structurări anterioare. Încă

[8] Georges Dupeyron, *Baudelaire et le sens de l'humain*, în „Europe", nr. cit., p. 175.

în 1851, într-un studiu asupra *Dramelor și romanelor cinstite*, el se întreba : „Este arta utilă? Da. Pentru ce? Pentru că este artă. Există o artă pernicioasă? Da. Aceea care tulbură condițiile vieții. Viciul e seducător, trebuie să-l zugrăvim seducător ; el tîrăște însă după sine maladii și suferințe morale singulare ; trebuie să le descriem. Studiați toate plăgile ca un medic care și-a făcut stagiul într-un spital, și școala bunului simț, școala exclusiv morală nu va mai avea de unde să apuce. Este crima totdeauna pedepsită, virtutea răsplătită? Nu. Totuși, dacă romanul vostru, drama voastră este bine alcătuită, nimeni nu va mai simți dorința să violeze legile naturii. Prima condiție necesară pentru a face o artă sănătoasă este credința în unitatea integrală. Desfid să-mi găsiți o singură lucrare de imaginație care să reunească toate condițiile frumosului și care să fie o lucrare pernicioasă".

În descifrarea operei sale, opiniile poetului interesează ca aparținînd și unui critic literar de certă valoare, caz cu rare precedente. Oricît de sumar analizate, ele dezvăluie preocupările poetului pentru o artă sănătoasă, pentru studierea realității, pentru slujirea moralei nu prin rechizitorii, ci prin forța de convingere a frumosului. Acolo unde criticul Baudelaire caută să-și explice genetic conceptele ies la iveală acele contradicții care nu încetează a pasiona critica de specialitate. Dialectica sa ignoră factorul istoric, strîmtează aria actului de creație ; factorul unității integrale rămîne nefundamentat și se explicitează numai reverberativ și zonal, prin teoria corespondențelor. De altfel, cu caracteristicul dar de a se contrazice al marilor creatori care năzuiesc către teoretizare, poetul scria, atunci cînd își dezvăluia tehnicile la care recursese în *Florile răului*, că ar minți sfruntat dacă ar susține că a scris o carte de artă pură. Verdictul de condamnare îl scandalizase cu atît mai mult, cu cît se așteptase la o reparație eclatantă, tocmai în calitatea sa de creator care extrăsese Frumosul din Rău, realizînd, prin urmare, o operă prin excelență morală. Dacă judecătorii săi i-au înțeles scopul tentativei, ba l-au și numit în textul hotărîrii judecătorești, sentința lor fiind cu atît mai blamabilă, cazul unor critici din epocă este mult mai curios. „Baudelaire, legenda sa, ridicolele sale afectări de dandysm, scria criticul catolic Brunetière, paradoxurile lui, *Florile răului*, au exercitat de douăzeci de ani, exercită încă asupra tinerei literaturi, cum își spune ea, o mare și supărătoare influență... Alții îl imită, însă perfecționîndu-l, adică făcîndu-se încă mai de neînțeles sau mai pretențioși ca el : Dl. Stéphane Mallarmé, de exemplu, și Dl. Paul Verlaine, în vers ; sau Dl. Karl Huysmans în proză... Un altul încă — ce fu o vreme onoarea acestei școli, ca să nu spunem fenomenul — Dl. Rimbaud, cred, a dispărut într-o zi brusc... " Citatul e cu atît mai savuros, cu cît nimeni nu ignoră în ce măsură fusese influențat Baudelaire de educația sa religioasă. Nu altfel se arată la lectură lungul studiu de psihanaliză existențialistă, scris în anii noștri de către Jean-Paul Sartre, acesta nepot al ecleziei concurente. E drept că filozoful francez nu-și propune să analizeze calitatea literară a poeziilor lui Baudelaire, ci numai să examineze „faptul poetic", în lumina alegerii de sine făcută de poet (a fi acesta, a nu fi acela) mai pe șleau, drumul de la viață la operă, cu speranța de a le lămuri pe amîndouă prin fiecare, spre folosul unei morale care abuzează tacit de opunerea actului creator actului de viață.

Superstiția este veche și am putea conchide că Baudelaire ispășește aici cîteva păcate la el acasă. Însă am risca să minimalizăm un cîmp de opera-

ţiune mult mai vast, în cadrul căruia Sartre se dovedeşte un mare mînuitor al detaliului psihologic — consecuţia argumentaţiei sale fiind de mult cunoscută. Aventura poetului ar fi după Sartre, explicat în prefaţă, dar fără necesitate, de Michel Leiris, căutarea unei imposibile cvadraturi a cercului, adică a fuziunii dintre a fi şi a exista, „la care se înverşunează fiecare poet, fiecare conform căii ce-i este proprie". În studiul respectiv, dedicat, nu fără un oarecare substrat, lui Jean Genet, Sartre susţine, în esenţă, că Baudelaire a trăit tocmai viaţa pe care a meritat-o, că ideea curentă după care ar fi fost izbit de evenimente imprevizibile şi distrugătoare e falsă, urmînd a fi înlocuită cu aceea că, dimpotrivă, poetul şi-a ţesut cu cea mai stringentă grijă o existenţă imposibilă, pe măsura unor repugnante vicii de structură — acestea sau altele asemănătoare căzînd în zestrea creatorului. Laitmotivul, aparent atît de pur („Si, au contraire des idées reçues, les hommes n'avaient jamais que la vie qu'ils méritent?") ar fi putut sluji ca argument liniştitor pentru conştiinţele multor inchizitori, pe cînd trudeau să mîntuiască suflete. Baudelaire, aşadar, omul care nu se uita pe sine niciodată, cu toate că-i lipsea „imediatitatea" (dar în sens hegelian !), se bucura numai de acel gen de luciditate limitat la un „efort de recuperare". El a ales să se vadă ca şi cum ar fi fost un altul (ceea ce, în treacăt fie spus, afirmase, dar mai direct, şi J. Vallès), de unde suita de eşecuri în viaţă. Orgoliu, plictis, vertigiu, iată ce vedea poetul în sine. Un impas ce mai necesita o alegere : între indiferentism amoral sau o nouă născocire, de către sine, a Binelui şi Răului. Definindu-se însă prin creaţie şi nu prin acţiune, poetul s-ar fi condamnat singur. Astfel s-ar explica şi dragostea pentru oraş a lui Baudelaire, oraşul fiind o creaţie perpetuă. Şi cu toate că Baudelaire urăşte omul şi „tirania chipului uman", el se regăseşte umanist prin cultul său faţă de creativitatea omenească. Pe aceeaşi linie i se reproşează poetului aderarea la acel *antiphysis*, doctrină a instituirii unei ordini umane direct opusă erorilor, nedreptăţilor şi mecanismelor oarbe ale lumii naturale, termen care apare şi în corespondenţa dintre Marx şi Engels. La capătul unei demonstraţii strînse, Sartre conchide : „A ales să *existe* pentru sine, aşa cum *era* pentru alţii ; a vrut ca libertatea sa să-i apară ca o „natură" şi o natură pe care alţii o descopereau în el să le pară chiar emanaţia libertăţii sale !" Adică, istoria unei foarte lente şi foarte dureroase descompuneri. Cu vorbele lui Sartre, Baudelaire ar fi fost o experienţă în bocal închis, un homuncul, o dovadă mai mult că alegerea la care recurge omul se identifică în mod absolut cu ceea ce se numeşte destinul său. Relativ în acelaşi domeniu de caracterizări, Maurice Blanchot se întreba dacă nu cumva Baudelaire ar înfăţişa cazul unei reuşite ce-şi trage adevărul sclipitor dintr-o impostură fundamentală. Iată însă că Georges Bataille vede în viaţa lui Baudelaire, şi în aceiaşi termeni, tocmai o sinteză între a fi şi a exista. El numeşte eseul lui Sartre „o agresiune morală împotriva poeziei în general". Nu mai puţin semnificativ se desluşeşte punctul de vedere al lui Boisdeffre, pe care-l entuziasmează tocmai contradicţiile poetului, arta sa fiind, după criticul francez, fructul *a două postulări contrarii şi simultane* : oroarea şi extazul vieţii. Între *durerea care fascinează* şi *plăcerea care ucide*, poetul rămîne indecis, ca şi între *idealul infinit al bucuriei* şi *eternitatea damnaţiunii*, sau între *beţia artei* şi *spaimele hăului*. În acest limbaj încîntător de tînăr, modernitatea îi este certificată poetului chiar de aceste contradicţii, deoarece sensibilitatea

lui o precede pe a noastră. La apogeul societății burgheze, Baudelaire a prevăzut, afirmă Boisdeffre, epoca literaturii absurdului, umorul negru al lui Kafka, universul concentraționar. Cu rezerva că dacă fantasmele inspirației lui sînt moderne, arta îi rămîne a unui clasic. O precizare necesară, căci ea, marcînd aparent o nouă discrepanță, desluşeşte în fond structura adîncă a poetului, vădindu-i legăturile sale cu matca, influențele primite de la Ronsard, Lamartine, Gautier, Hugo. După cum nu poate fi trecut cu vederea aportul unor scriitori englezi : Poe şi De Quincey. Chiar şi influența unor pictori, Holbein, Goya sau Delacroix, sau cea a compozitorului Wagner, partizanul artei integrale, trebuie numite la un poet care şi-a centrat teoria artistică tocmai pe aria corespondențelor, fiind totodată un critic plastic şi muzical eminent.

Cadențele metrice ale versului baudelairian urmează a fi cercetate ținîndu-se seama de întreaga istorie a versului francez, spre a nu se cădea în eroarea de a se considera interpretarea mai liberă a alexandrinului, cu o anumită accentuare forțată a e-ului mut, drept un arhaism voit. Acolo unde Baudelaire a tins spre renovarea versului, el a căutat să redea înseşi sursele mişcării. Urmaşii săi mai tîrzii au creat versul liber, iar cei de pe urmă, poeții suprarealişti, l-au revendicat mai ales plecînd de la teoriile sale artistice. Vorbind despre imaginația poetică, Jean-Louis Bédouin [9] spune că: „Ori, tocmai în ea saluta Baudelaire pe regina facultăților, la care suprarealismul nu încetează de a face apel. Imaginația, despre care Breton avertizează că nu e un dar, ci prin excelență un obiect de cucerit, va fi primul şi ultimul recurs împotriva netrăibilului". Baudelaire credea că printr-o serie de eforturi determinate, poetul se poate înălța la o „originalitate proporțională". El dorea să evidențieze necesitatea acelei muzici intime a poeziei, de care mulți poeți ai secolului XX au uitat, spre propriale alienare. Criticul muzical care apreciase muzica lui Wagner încă înaintea unor muzicieni de profesie atrăgea atenția că poezia franceză posedă o prozodie misterioasă, ca şi limbile engleză şi latină — ce-i erau bine cunoscute — şi punea, astfel implicit, problema raporturilor dintre formă şi fond, fără să se teamă a susține că „orice poet care nu ştie întocmai cîte rime comportă fiecare cuvînt, este incapabil să exprime o idee oarecare". Este celebră ipoteza genialului scriitor, preluată de poeții suprarealişti, că fraza poetică poate imita — apropiindu-se astfel de arta muzicală şi de matematici — linia orizontală, linia dreaptă ascendentă, ba că ea poate chiar urca vertical sau descinde perpendicular, ori urma parabola, zigzagul. Extrema atenție acordată raportului dintre formă şi fond explică extraordinara precizie a mijloacelor, care-l caracterizează.

Criticul contemporan dornic de o sinteză ştiințifică este mai inspirat analizîndu-l pe Baudelaire nu prin prisma acelei geneze a „faptului poetic", ci prin însumarea atitudinilor sale, a căror pendulare nu apare inexplicabilă la o cercetare ce utilizează argumentul faptului concret, ci dimpotrivă. Cînd Charles Baudelaire se entuziasma de activitățile poetului proletar Pierre Dupont, scriind despre el şi lupta lui rînduri învăpăiate, cînd stigmatiza în termeni energici cauzele mizeriei proletariatului industrial al epocii, cînd apărea înarmat pe baricade, în 1848, el proceda cu o deplină sinceritate. Contradicțiile care au urmat învederează însăşi condiția artistului în epocă, dar şi cu un corectiv personal. Cum însă opera este unitară,

[9] *La poésie surréaliste*, Éditions Seghers, 1964, p. 13.

ea recompune profilul moral al poetului, din care reținem în primul rînd imaginea unui profund zbucium lăuntric. Paul Claudel, care-l socotește pe Baudelaire drept cel mai mare poet al secolului trecut, în calitatea sa de poet al Remușcării pune o premisă justă, pe care critica științifică o lărgește. Cele două voci care-l chemau pe Baudelaire, una către roadele pămîntului, alta către spaimele hăului, răsună într-o armonie unică, înfățișîndu-ne și chintesența unei epoci și pasionantul portret al unui creator. Epigraful pe care i-l dedicase lui Daumier, spirit înfrățit sieși, ni-l dezvăluie conform acelei observații după care în orice portret reapar sub trăsăturile modelului, cele ale pictorului :

C'est un satirique, un moqueur ;
Mais l'énergie avec laquelle
Il peint le Mal et sa séquelle,
Prouve la beauté de son cœur.

PETR BEZRUČ

SIMONA POPESCU

Bard al ideilor generoase, umanitare și progresiste, poet-cetățean indisolubil legat de soarta poporului său și de evenimentele vremii în care a trăit, Petr Bezruč, de la a cărui naștere Consiliul mondial al păcii a aniversat anul acesta, în septembrie, un secol, merită — credem — să se numere printre iluștrii sărbătoriți ai omenirii.

Fenomen poetic insolit, Bezruč ocupă o poziție singulară în peisajul literaturii cehe de la răspîntia secolului XIX cu secolul XX.

Masive și incandescente, *Cîntecele* lui sînt expresia unei puternice personalități poetice, unică în felul ei, dar, în același timp, explicabilă în împrejurările istorice care au generat-o.

Vladimir Vašek (căci acesta e adevăratul nume al celui care a rămas în literatura cehă sub pseudonimul de Petr Bezruč) s-a născut în anul 1867, în Silezia — regiune minieră din Cehia de nord —, al cărei nume va rămîne multă vreme legat de numele poetului care a imortalizat-o în vestitele *Cîntece sileziene*. Tatăl său, Antonín Vašek, profesor la gimnaziul din Opava, era una din personalitățile proeminente ale mișcării de „deșteptare" națională a Sileziei. Influența mediului în care a trăit primii ani ai vieții și exemplul tatălui său vor avea o contribuție hotărîtoare în modelarea personalității tînărului Vladimir.

După terminarea studiilor gimnaziale la Brno, viitorul poet pleacă la Praga unde va urma filologia clasică. Ceva mai tîrziu, în 1889, Vašek debutează (de data aceasta sub pseudonimul Ratibor Suk) cu cîteva schițe realiste intitulate *Studii din Cafeneaua Lustig*. Impregnate de un savuros comic facețios concretizat în verva și veridicitatea dialogurilor, aceste crochiuri sînt magistrale ca simț al limbii vorbite, ca savoare și expresivitate stilistică. Bezruč asemenea lui Caragiale — de care se apropie mult în aceste fragmente de proză — își aude eroii, caracterizîndu-i, în special, prin intermediul modului în care se exprimă. De Caragiale îl mai apropie, de altfel, și ironia comprehensivă, amuzamentul inteligent, umorul simpatetic cu care-și privește personajele și le înfățișează cititorului.

Debutul poetic al lui Vladimir Vašek se va produce însă abia peste un deceniu, mai precis în perioada anilor 1899—1900, cînd îi apar în revista

REV. IST. TEORIE LIT., T. 16, NR. 4, P. 583—590, BUCUREȘTI, 1967.

„Čas" 54 de poezii, cele care vor alcătui sîmburele viitorului său volum, al *Cîntecelor sileziene*, operă clasică a literaturii cehe, principala lucrare prin care Bezruč poate fi considerat una din valorile peremptorii ale liricii moderne universale.

Istoria apariţiei unicului volum de versuri al lui Bezruč nu e nici pînă astăzi complet elucidată. Talentul artistic remarcabil al poetului se făcuse simţit — aşa cum arătam — încă înaintea apariţiei acestui volum. Se pune însă problema cum, în ce împrejurări, acest talent nativ indiscutabil a culminat brusc într-o apoteoză de o asemenea amploare, care a dus la apariţia uneia din cele mai remarcabile piese ale literaturii cehe? Unul din exegeţii poetului, criticul R. Fuchs, definindu-l pe Bezruč prin expresia de „poet fără voie", a sintetizat astfel, într-o butadă, ceva din uimirea opiniei publice şi a criticii faţă de debutul neobişnuit al poetului — anonim pe atunci şi la propriu şi la figurat — şi faţă de enigma care a învăluit mult timp geneza *Cîntecelor sileziene*.

Împrejurarea care a făcut ca din cenuşiul cotidian al vieţii lui Vladimir Vašek să ţîşnească „fantoma sarcastică" a lui Petr Bezruč a fost necesitatea apărării fiinţei naţionale a poporului ceh, ameninţată în acea vreme de pericolul iminent al dezagregării, al deznaţionalizării, în cadrul monarhiei Austro-Ungare. În special ţinuturile mărginaşe ale ţării resimţeau cu maximă acuitate necesitatea eliberării, ca pe o condiţie a însăşi conservării specificităţii fiinţei naţionale, supusă unui lent, dar inexorabil proces de destrămare. În Silezia, problema păstrării specificului naţional se punea cu deosebită stringenţă, ca o problemă de vieţuire sau de dispariţie a ramurii naţionale care trăia în aceste locuri. Oprimării naţionale i se adăuga şi exploatarea socială, căci sfîrşitul secolului 19 marcase în Cehoslovacia — ca şi în întreaga Europă — o nouă etapă în dezvoltarea capitalismului. Contradicţiile de clasă se ascut. Opoziţia între marasmul maselor de minieri şi ţărani, pe de o parte, şi magnificenţa şi opulenţa vieţii marilor latifundiari şi a marilor proprietari de mine şi fabrici, pe de alta, devine ireconciliabilă. Dureroasele tribulaţii ale poporului ceh sînt resimţite de sensibilitatea exacerbată a lui Bezruč ca probleme ale propriei existenţe. Impresiile acumulate aproape imperceptibil de-a lungul anilor s-au concretizat brusc, în jurul anului 1900, într-un mesaj poetic de mare intensitate emoţională, care i-a uimit pe toţi cei care nu cunoşteau procesul evolutiv lăuntric al personalităţii artistice a lui Vašek. În felul acesta au apărut *Cîntecele sileziene*. Dacă premiza fundamentală a apariţiei lor a fost, fără-ndoială, drama naţională şi socială a poporului ceh, o altă cauză la fel de importantă, poate, ca şi prima, dar subordonată totuşi acesteia, a fost drama personală a autorului — boala de plămîni care l-a ameninţat timp îndelungat, epuizîndu-l fiziceşte şi moraliceşte. În această bătălie acerbă cu boala şi cu moartea, armura de obedienţă şi conformism a modestului şi nereprezentativului Vladimir Vašek s-a despicat, lăsînd să se nască o personalitate nouă, exemplară, puternică — cea a poetului Petr Bezruč, revoltatul social, „rapsodul disperat", „primul şi ultimul bard al Beschizilor", cum s-a autocaracterizat în două din cele mai patetice poezii ale ciclului [1]. Poetul precizează el însuşi într-o scrisoare către editorul său,

[1] P. Bezruč, *Já* (*Eu*) şi *Čtenáři veršů* (*Cititorii de versuri*) în *Slezské písně*, Praga, 1952, p. 114 şi 118.

Herben, îngemănarea celor două împrejurări care în ultimă instanţă l-au determinat să scrie *Cîntecele sileziene*:

„Trebuie să vă explic şi geneza versurilor mele: ani la rînd am purtat în suflet povara incomensurabilă a asupririi din regiunea de sub Beschizi; trebuie să trăieşti acolo ca s-o simţi. Polonezii, nemţii, autorităţile şi marchizul Gero, iar în faţa lor întreg poporul, în frunte cu însăşi Praga de aur, zace pe brînci — (de aceea cîteodată nici nu-mi vine să cred că strămoşii acestui popor au fost husiţii). Am tăcut îndelung, m-am ales însă cu o aprindere de plămîni şi mi-a fost aşa rău, încît am crezut că mi-a sunat ceasul. O să mă petrec dintre cei vii şi nimeni n-o să vorbească despre aceste lucruri: şi uite aşa am scris cîteva din aceste poezii — proaste şi barbare, ştiu — în care am vrut să exprim oprimarea. Dacă au făcut oarecare impresie, apoi e vorba doar de adevărul lanţurilor zornăitoare, şi nicidecum de artă"[2].

Aici, ca şi în alte declaraţii, poetul a contestat valoarea contribuţiei sale personale în creionarea halucinantelor imagini ale Sileziei natale. Dar dacă autoamăgirea sau mai degrabă modestia e scuzabilă la poet, faptul nu e justificabil în măsură analogă pentru exegetul operei sale. Spunem aceasta, pentru că printre criticii care s-au ocupat de lirica bezruciană a circulat timp îndelungat părerea nefundamentată, că versurile poetului ar fi lipsite de acea transfigurare poetică care imprimă materialului documentar brut valoare artistică.

S-a afirmat chiar că poezia lui Bezruč ar reflecta cu fidelitate absolută realităţile sileziene, şi ca atare ea ar constitui doar un document istoric şi statistic — preţios, desigur, prin implicaţiile lui sociale — referitor la situaţia naţională din Tešinsko şi Ostrava, în deceniul al nouălea al secolului trecut[3]. În felul acesta, Bezruč e redus la dimensiunile unui simplu istoriograf al regiunii natale, istoriograf căruia i se recunoaşte totuşi — paradoxal — vizionarismul neliniştitor, erudiţia neobişnuită, puterea de a creea simboluri.

Cu siguranţă că viziunea poetică a lui Bezruč îşi are rădăcinile, în primul rînd, în cunoaşterea directă a ţinutului natal, în care poetul şi-a trăit copilăria, şi în care s-a reîntors apoi de nenumărate ori. Dar de aici, pînă la a afirma că poezia lui depinde exclusiv de realitatea empirică — formă eufemistică, după părerea noastră, prin care era coborîtă la nivelul reportajului versificat — e o distanţă foarte mare. E distanţa de la cronica rimată, la inefabilul de în altă vibraţie al poeziei adevărate. De altfel, marea forţă de sugestie a versurilor bezruciene a făcut ca imaginea Sileziei din *Cîntecele* sale, deci a Sileziei poetice, să fie identificată cu imaginea Sileziei reale. Mulţi cititori (şi din păcate nu numai cititori) au ajuns să confunde cele două realităţi care sînt totuşi distincte, fiecare cu logica sa interioară. Primul, care a formulat cu multă pertinenţă ideea autonomiei viziunii poetice bezruciene a fost K. Čapek, într-un excelent crochiu intitulat *Meleagurile poetului*[4]:

„Vizitînd ţinutul, unde „din stîncă a ţîşnit minerul cel hîd", unde „din adîncuri ies flăcări şi fum" şi în care Maryčka Magdonová s-a aruncat

[2] Cf. J. Nováček, *P. Bezruč a čeští bibliofilové*, Praga, 1937, apud Fr. Buriánek, *Bezruč Toman, Gellner, Šramek*, Praga, 1955, p. 26.

[3] V. Martínek, Bezručův hlas, Praga, 1940, p. 19.

[4] K. Čapek, Basníkův, kráj, în „Literární noviny", 15 august 1937, apud O. Králik, *Pět studií o Petru Bezručovi*, Olomouc, 1947, p. 39.

în Ostraviţa cea iute, călătorul resimte vrînd-nevrînd ceva care aduce cu dezamăgirea. Nu, nu pentru că ţinutul din jurul Ostravei, Vitkoviţei sau Místekului nu şi-ar avea frumuseţea lui monumentală ... sau că i-ar lipsi zîmbetul şi gingăşia ... dar călătorul, pătruns de farmecul adînc şi tenebros al versurilor lui Bezruč aştepta în adîncul inimii o lume şi mai tragică, şi mai patetică, un ţinut stigic unde soarele nu luminează şi unde palma omenească s-a schimbat într-un pumn încleştat cu disperare. Chiar dacă cu ochii fizici ar vedea ţinutul silezian aşa cum e el în zilele obişnuite, sau de sărbători, cu ochii minţii îl va avea înainte luminat de fulgerele roşii ale versurilor lui Bezruč; va confunda glasul lui cu intonaţia bărbătească şi rebelă a bardului silezian. Cred că niciodată nu vom înceta să vedem ţinutul lui Bezruč cu ochii acestuia. În aceasta constă, de altfel, magia supremă a adevăratului mare poet : în faptul că modelează o realitate mai durabilă decît cea căreia i se zice realitate materială". Am dat acest lung fragment din studiul lui Čapek, pentru că în el marele prozator a intuit magistral raportul între ficţiunea poetică a Sileziei la Bezruč şi realitatea concretă a ţinutului amintit. Căci într-adevăr, Silezia lui Bezruč depăşeşte (cel puţin într-o bună parte a poeziilor ciclului) graniţa imaginii documentare, realizînd o viziune poetică sui generis, care stilizează realitatea concretă şi personaele fizice într-un simbol monumental cu adînci implicaţii etice şi estetice. Poeziile lui Bezruč din prima etapă de creaţie stau sub semnul simbolismului. Melancolia erotică a primelor elegii face treptat loc sentimentului deprimant al morţii şi marasmului. De aici, prin însăşi logica imanentă a dezvoltării, Bezruč ajunge relativ repede la poezia de revoltă socială, în care conflictul social şi naţional e stilizat în metafore simbolice de mari proporţii. Fabricile, minele şi munţii Sileziei se contopesc într-o imagine fantastică (ca în poeziile *Doar o dată*, *Eu*, *Leonidas*, *Cine-mi va lua locul?*) iar eroul liric bezrucian capătă proporţii de Samson ameninţător, în al cărui glas fatidic răsună mînia celor „70.000" din Beschizi :

„Fereşte din cale-mi ;
mi-s mîinile negre şi hainele ude,
eu sînt doar un simplu miner, iar tu un puternic magnat,
dintr-un palat ai ieşit, iar eu dintr-o biată colibă de lemn,
pe cap port frigiană bonetă, iar pe frunte o palidă umbră"[5].

Deşi năzuieşte să se contopească pînă la anonimat cu oamenii simpli' în al căror nume vorbeşte, eroul liric al lui Bezruč rămîne totuşi titanul romantic, tenebros şi trufaş din poezia *Arătarea cea hîdă*, care declară patetic că va sta neclintit de pază la graniţele ţării :

„Astfel încremeni-voi neclintit — iar neamul meu de mult va fi pierdut —
un veac voi sta cu fruntea pe boltă sprijinită,
iar chinuiţi-mi umeri azuru-i va scălda,
aşa voi sta eu, Petr Bezruč, Ahasverul conştiinţei cehe,
fantoma-ngrozitoare, bardul neamului dispărut"[6].

Poezia e dominată de imaginea grotescă a unei fiinţe monstruos desfigurate de trudă şi exploatare, căreia nu-i lipseşte însă — tocmai din

[5] P. Bezruč, *op. cit.*, *Ty a já* (*Tu şi eu*), p. 115.
[6] P. Bezruč, *op. cit.*, *Škaredý zjev* (*Arătarea cea hidă*), p. 124. (Toate traducerile din această lucrare ne aparţin).

această cauză — o anume frumusețe patetică, de un tragism solemn. E într-adevăr „hîdă" această arătare — coborîtă parcă dintr-o pînză de Bosch — cu ochii arși de flăcările cuptoarelor, cu halatul însîngerat fluturîndu-i pe umerii epuizați, cu o mînă zdrobită de un bolovan de cărbune și cu cealaltă purtînd ciocanul de miner.

Prin „autostilizare poetică", Bezruč a conturat, aici și aiurea, imaginea simbolică a însăși Sileziei miniere.

Poetul — căci contopirea eului subiectiv cu cel colectiv e permanentă în poeziile ciclului — apare satanic, demoniac prin ura și patetismul cu care se ridică împotriva dușmanilor neamului :

„A izbit bolovanul
și din stîncă-a țîșnit prorocul cel hîd,
născut din robie, crescut din trădare,
hohotind către lună, blestemînd către soare
cu pumnii strînși amenințînd cerul,
. . . . . .
din stînc-am țîșnit eu !"[7]

Intensitatea urii sale contra dușmanilor poporului ceh, pasiunea incandescentă a iubirii de țară e așa deplină încît poetul se imaginează împărtășind soarta tragică a anticului Leonidas :

„În defileul Termopile, privindu-și drept în față moartea
. . . . . .
stătea Leonidas.
În fața meterezelor Těšinului, pe malul Olzei stau eu.
O sută de halebarde, o sută de săbii îmi ating pieptul,
mii de ochi pînditori scînteiază ca torțele,
sînge îmi curge din frunte, sînge îmi curge din ochi,
din ceafă se scurge sînge, picură tot sînge din piept"[8].

În poezia bezruciană, pesimistul, „rapsodul disperat", care prevestea pieirea neamului său, e dublat permanent de revoluționar, de profet. Ideea revoltei și răzbunării —prezentă difuz pe parcursul întregului ciclu — culminează și pîrjolește în *Minerul*, *Ostrava*, *Pětvald*, *Tu și eu*, *Eu*, *Noi și voi*, *Ei și noi* ș. a. Finalul ultimei poezii citate ni se pare a fi concludent :

„Cîndva, ah, cîndva, ziua răsplății suna-va,
cînd simunu-arzător va cuprinde Ostrava,
și cînd înnegriți de cenușe, și luminați de galbene flăcări,
ne vom ridica din adîncuri, ne vom ridica din uzine,
ne vom ridica într-un lung și unic șirag,
noi din Pětvald, noi cei din Hrušov"[9].

Interesant de relevat e faptul, că atunci cînd vorbește în numele său personal, revolta și dorul de răzbunare a lui Bezruč au totdeauna o accentuată notă de tragism, de disperare, chiar de nihilism, notă care dispare ori de

[7] P. Bezruč, *op. cit.*, *Já* (*Eu*), p. 110 .
[8] *Idem*, *Leonidas*, p. 78.
[9] *Idem*, *Oni a my* (*Ei și noi*), p. 98.

cîte ori poetul vorbeşte în numele minerilor silezieni, în numele tuturor asupriţilor. Optimismul îi vine, parcă, din încrederea în forţa colectivităţii cu care se identifică, şi din a cărei filozofie stenică se împărtăşeşte. Dar în conştiinţa poetului înfruntarea dialectică a contrariilor e permanentă şi îmbracă forme tragice. Optimismul şi încrederea în finalul pozitiv al luptei se dovedesc a fi precare în sufletul lui . Deşi vorbeşte în multe poezii de revoltă şi răzvrătire, pe ansamblul creaţiei sale, poetul nu are o viziune clară şi concretă a modului în care trebuia dusă lupta, a rezultatelor ei, a clasei căreia-i revenea rolul conducător. De aici, ameninţarea vagă, revolta romantică, satanismul tenebros, tonul sibilinic cu care sînt formulate imprecaţiile la adresa opresorilor. În această direcţie a ei, şi nu numai în aceasta, lirica bezruciană poate fi apropiată — fără teamă de exagerare — de poezia cîntăreţului durerii „înstrăinatului Ardeal", a poetului „pătimirii noastre", de poezia lui Octavian Goga. Apropierea se impune aproape involuntar pentru cine cunoaşte similitudinea situaţiei sociale şi politice a Ardealului şi Ostravei, la începutul secolului 20 : ambele ocupînd poziţii subordonate în cadrul monarhiei Austro-Ungare, ambele ameninţate de pericolul grav al deznaţionalizării. Atît poetul „pătimirii" „plugarilor" ardeleni, cît şi „rapsodul disperat" al Beschizilor sînt exponenţii luptei popoarelor lor pentru libertate naţională şi socială, sînt expresia sensibilităţii colective îmbrăcată în forme individuale exemplare. Perenitatea versurilor poetului ardelean, spunea un critic avizat [10], se explică prin aceea că „în adevăratul etern-uman Goga a gravat în culorile specificului naţional, cu o dăruire şi un talent excepţional, chipul trecător al vremii sale". Ne luăm permisiunea să extindem — mutatis mutandis — afirmaţia de mai sus şi asupra liricii bardului silezian.

Ardealul lui Goga e un uriaş „templu al suferinţei", un soi de Eden terestru trist, plin de duioşie, durere şi lacrimi, unde pe cîmpuri de mătase cresc „fluturi în loc de grîne"[11]. Prezenţa tonului biblic, abundenţa de termeni arhaici, religioşi şi dialectali, creează o anume atmosferă impregnată de tradiţie şi datină, pe fundalul căreia e gravată durerea şi revolta „plugarilor".

Silezia lui Bezruč e şi ea un templu al suferinţei, dar tabloul ei e mai sumbru, mai patetic, mai contorsionat. Nota de duioşie a dispărut, lăsînd loc doar durerii şi disperării, o durere imensă, de un tragism reţinut, mocnit, care izbucneşte din cînd în cînd, ca un „simun arzător". Silezia bezruciană e învăluită într-o atmosferă apăsătoare, apocaliptică. E lumea minelor, a adîncurilor, a tenebrelor, un infern negru din care ţîşnesc cîteodată flăcările roşii ale revoltei. Pe acest abis negru se înalţă „fantoma hîdă" a bardului Beschizilor, care se face purtătorul de cuvînt al durerii seculare a minerilor.

În comparaţie cu Silezia lui Bezruč, Ardealul lui Goga, deşi patetic şi îndurerat, e mai luminos. E o lume solară, lumea satelor şi ogoarelor româneşti scăldate în lumină, lume în care natura cu toate elementele ei e profund umanizată, participînd direct la drama ţăranilor. Chiar în poezia *Clăcaşii*, în care patetismul tragic al suferinţei şi revoltei atinge forme

[10] J. D. Bălan, *Valori literare*, Bucureşti, 1966, p. 174.
[11] G. Călinescu, *Istoria literaturii române*, Bucureşti, 1941, p. 540.

paroxistice, cadrul desfăşurării acţiunii e puternic luminat de viscolirea orbitoare a miezului unei zile de vară.

Dar să revenim la Bezruč. Mulţi exegeţi ai *Cîntecelor sileziene* (printre care A. Novák, Břídilsky, B. Václavek, Závodský) îl considerau pe autorul lor ca pe un poet lipsit de cultură şi tehnică artistică, o forţă primară dezlănţuită, embrionul unui mare artist. Şi asta pentru că Bezruč — asemenea lui Withman de care a fost apropiat în repetate rînduri — a renunţat la structura clasic-tradiţională a strofelor, a ritmului şi rimei, cultivînd în schimb versul liber grefat pe un material fulgurant, străbătut de un patos avîntat, cu accente dinamice noi. Ori, majoritatea criticilor, cu excepţia lui F. X. Šalda, n-au înţeles că tocmai în forma aparent haotică, cu versuri aspre, bolovănoase, cenuşiu-monotone, oscilînd cîteodată la graniţa între proză şi poezie, în interogaţiile formulate cu o anume naivitate francă, în adresările către sine însuşi, în lungile înşiruiri de nume de persoane şi locuri, stă specificul şi originalitatea celor mai bune versuri bezruciene, a celor care-i conferă un loc de prestigiu în cadrul liricii moderne universale. În critica şi istoria literară cehă s-au purtat şi se mai poartă încă discuţii interminabile în scopul de a se determina dacă Bezruč l-a citit sau nu pe Withman în original şi dacă, deci, datorează ceva influenţei lui directe. Părerea noastră e că făcînd abstracţie de influenţele mai mult sau mai puţin directe, între cei doi mari poeţi au existat incontestabile înrudiri de structură spirituală, care i-au dus în ultima instanţă la rezultate artistice apropiate, cu precizarea că panteismul atotcuprinzător, dar demisticizat, al lui Withman e convertit la poetul ceh într-un sentiment de nelinişte tragică faţă de soarta neamului său.

Exegeţii *Cîntecelor sileziene* au fost surprinşi de asemenea, de abundenţa de elemente dialectale sileziene din poeziile ciclului, considerînd faptul ca un semn de primitivism şi de lipsă de rafinament artistic. De fapt, prin felul în care a folosit aceste elemente, prin structura, patosul şi cadenţa specifică a versurilor sale, Bezruč e incontestabil un poet cult. Importanţa regionalismului său, de limbă şi de viziune, constă în aceea că prin intermediul lui a fost găsită o modalitate nouă, sui generis, de modelare a realităţilor epocii contemporane poetului.

Dar ceea ce i-a derutat în special pe unii critici, făcîndu-i să creadă că poetul a versificat pur şi simplu datele realităţii fără să le transfigureze artistic e — credem — faptul că lirica bezruciană e în ansamblul ei o continuă pendulare între expresia obiectivă şi cea metaforică, între confesiunea directă şi autostilizare, între document şi mit.

După apariţia în volum a *Cîntecelor sileziene*, în anul 1903, Bezruč a continuat să scrie versuri (în special lirică intimă) şi proză (ocazională), fără însă a mai atinge (cu cîteva mici excepţii) starea de tensiune emoţională din primele poezii. Brusc şi enigmatic, aşa cum apăruse, „rapsodul disperat" al Beschizilor reintră în neantul din care se întrupase pentru o clipă. Reapare în locul lui vechiul Vladimir Vašek. Un Vladimir Vašek îmbogăţit şi sensibilizat de experienţa poetică bezruciană. În noua ipostază, versurile poetului nu mai regăsesc decît arar (ca în cazul poeziei *Fluturele albastru*) melodicitatea, plasticitatea şi excelenţa tehnică a versurilor din *Cîntecele sileziene*. Vulcanul clocotitor care incendiase orizontul literaturii cehe la răscrucea a două veacuri se liniştise.

La mai bine de șase decenii de la apariție, *Cîntecele sileziene* nu și-au pierdut capacitatea de emoționare estetică. Procedeele artistice bezruciene au valorificat în mod unic calitățile semantice și eufonice ale limbii cehe, înlesnind sensibilizarea estetică a conceptelor și reliefarea pregnantă a raporturilor existențiale care-l frămîntau pe poet, și care născute din preocupările unei întregi epoci, erau în același timp expresia unor stări subiective de conștiință. În *Cîntecele* lui Bezruč se află — pe deplin realizată artistic —poziția de revoltat a poetului contra tiparelor împietrite ale gîndirii și sensibilității, poziție exprimată, pe de o parte, prin sentimentul negației, dezechilibrului și disperării, iar, pe de altă parte, prin forța sensibilității cu care a vibrat alături de poporul său și implicit alături de întreaga omenire.

ALBUMUL JUNIMII

I. OPRIŞAN

Secolul ce ne desparte de începuturile existenţei „Junimii" a fost suficient pentru a arunca asupra entuziastei „societăţi" ieşene o aură legendară. La aceasta au contribuit în bună măsură însişi membrii ei ce nu s-au sfiit să facă o maximă popularizare întîmplărilor de tot soiul din cadrul cercului. Augmentîndu-le cu maliţiozitate, detractorii contemporani şi posteriori n-au avut nici ei un rol mai mic în îngroşarea misterului şi în sporirea prestigiului „societăţii".

Dar ceea ce a dat, oarecum, fundament acestei situaţii a fost faptul că documentele menite să aducă lumină asupra desfăşurării vieţii intime a societăţii au rămas necunoscute. Cu excepţia unei liste a membrilor şi a acelor atît de lapidare procese-verbale, istoricul literar nu găseşte o acoperire arhivistică numeroaselor anecdote şi fapte puse pe seama junimiştilor. Însemnările zilnice ale lui Titu Maiorescu, diversele amintiri [1] ale celor ce au frecventat cenaclul, dată fiind atenţia deosebită acordată persoanei autorului, nu lasă decît o imagine palidă a vieţii de „salon". Uneori acestea s-au dovedit în parte chiar false — cum memoriile lui George Panu. Singura excepţie fericită ni se pare a fi cartea lui Iacob Negruzzi : *Amintiri din Junimea*. Totuşi după mărturisirile acestuia din urmă, cercetătorul literar ar fi putut afla foarte multe lucruri din cele două dosare ale Junimii : *dosarul aniversărilor* şi *dosarul curiozităţilor*. Din nefericire, însă, cel dintîi — şi poate cel mai interesant, unde membrii cenaclului se înfăţişau dezbrăcaţi de toate convenienţele — s-a pierdut, sau mai degrabă cred că a fost făcut pierdut, încă de la banchetul din 1873. O soartă similară a avut şi cel de al doilea dosar, pe care îl cunoaştem măcar parţial din mostrele extrase de Iacob Negruzzi în cartea sa. Un album cu aforisme „compuse într-un cerc literar din Bucureşti" [2], atribuit de Tudor Vianu lui Titu Maiorescu [3], a rămas tot fantomatic.

Iată însă că timpul ne restituie un preţios document al „societăţii" nemenţionat de nici unul din memorialiştii ei. Este vorba de manuscrisul 1489 de la Biblioteca Academiei — un fel de carte de aur a Junimii, în care aproape toţi membrii acesteia şi-au înscris numele în josul cîte unei însemnări : aforism, poezie, comentariu, glumă etc., spre a rămîne ca amintire. Achiziţionat în 1951 de la generalul Mihai Negruzzi, manuscrisul se prezintă sub forma unui splendid album in octo, legat în piele şi ferecat, a cărui încuietoare a fost însă spartă. Cu excepţia unei

[1] Desigur, în această privinţă materialul epistolar constituie un document preţios — insuficient însă pentru refacerea vieţii cenaclului.

[2] Cf. „Convorbiri literare", an. XIV, 1880, p. 21—22, 60—62, 134—136, 178—180.

[3] V. Şerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Tudor Vianu, *Istoria literaturii române moderne*, I., Casa şcoalelor, 1944, p. 284.

consemnări făcută de Al. Tzigara-Samurcaș în numărul jubiliar al „Convorbirilor literare" din 1937, albumul este complet necunoscut și, am putea spune, inedit, deoarece directorul de pe atunci al revistei nu-și propunea să facă o investigație asupra întregului manuscris, ci reproducea pur și simplu în facsimil, comentîndu-le, însemnările celor cinci corifei ai Junimii. De altfel, afară de știrile cu caracter mai larg din care aflăm că „autografele fac parte dintr-un album ferecat, în care neobositul Iacob Negruzzi a adunat, de la mai toți membrii Junimei cîte o gîndire sau sentință" și că „începutul îl face Vasile Alecsandri, după care urmează în ordinea respectată și aci, cei cinci întemeietori", Tzigara-Samurcaș se pierde în epigrafie caracterologico-evocativă de tipul : „După al lui conu Petrache, urmează scrisul lui conu Toderiță, care prin unele frînturi amintește, parcă, slovele chirilice, pe care le-a practicat și de care a rămas legat ca de orice era specific românesc" etc.

Nu știm cui aparține ideea unui asemenea album — practica era de altfel la modă — dar data cînd a început să fie concretizată ni se pare semnificativă. Cele dintîi trei însemnări, poate și a patra, nedatată, aparținînd lui T. Maiorescu, P.P. Carp, Th. Roseti și, respectiv, lui V. Pogor consemnează ziua de 23 decembrie a anului 1878 — an în care Junimea își sărbătorea cea de a cincisprezecea aniversare. Și deși legătura cu jubileul din 12/24 noiembrie nu poate fi stabilită în nici un fel, ea trebuie bănuită, totuși. Să nu uităm că din aprilie a aceluiași an datează și începutul celuilalt album, cu numele tuturor membrilor „societății" — cele două documente consemnînd, oarecum, momentul în care junimismul începe să fie privit ca un fenomen istoric, și, deci, cînd obiectivele sale sînt în cea mai mare parte realizate.

Cît despre împrejurarea concretă căreia îi datorăm nașterea albumului de față, ea trebuie legată de călătoria pe care Titu Maiorescu o întreprindea la sfîrșitul anului 1878 în vechea cetate de scaun a Moldovei și despre care avea să noteze în jurnalul său : „De Crăciunul românesc 1878 și Anul nou 1879 am fost la Iași, Berlin, Viena, iar la 9/21 ianuarie 1879 îndărăt"[4]. Poate tot în salonul lui V. Pogor, unde cu 15 ani în urmă se puseseră bazele societății Junimea, va fi răsărit și ideea albumului. Cert este că la această întîlnire nu participau decît patru din cei cinci întemeietori. Iacob C. Negruzzi lipsea. Semnătura sa este în întîrziere cu două zile față de eveniment. Va fi aparținut și această inițiativă tot lui Titu Maiorescu ? În mod sigur, însă, cel care va răspunde de colecționarea „aforismelor" va fi „neobositul Iacob Negruzzi" — cum îl califică Tzigara-Samurcaș. Aceasta reiese de altfel și din însemnările cuprinse în album. O aflăm atît din notița lui M. D. Cornea — care nu găsește altceva mai bun de scris decît să-i facă redactorului „Convorbirilor" o declarație de simpatie : „Dragă Iacovache, eu mult te iubesc" — ,cît mai ales din rîndurile lui I.L. Caragiale : „Coconul Jaques zice că să-i scriu un aforism.. Eu stau la gînduri... fac nazuri... nu știu ce să scriu... Coconul Jaques exclamă : « Niciodată Brătianu n-a avut atîta răbdare în politică cît mine în literatură !... »"

Privit, după cum se vede, cu destulă ironie — alteori lucrul apare și mai evident : „Acuma cînd îs sigur că voi trece și eu la, posteritate, — scrie V. Castano — nu mai pot de bucurie !" —, Iacob C. Negruzzi reușește totuși, ca în decurs de mai bine de șase ani (între 23 decembrie 1878 și 3 februarie 1885)[5] să strîngă, la Iași și la București, autografele a 84 din cei 111 membri cîți sînt consemnați în „Albumul societății Junimea", plus alte patru de la persoane a căror nume nu figurează acolo : A. Chibici Rîvneanu, Ursianu Valerian, M. Cristodol — Cer... (?) și I. N. Constandin (?). Pentru valoarea și mai ales intenția documentului, trebuie semnalată, de asemeni, prezența oarecum post-mortem a trei dintre vechii membri junimiști — N. Skeleti, Scarlat Capșa și Nicu Cazimir — , decedați la data respectivă, prin însemnări făcute cu alte ocazii și pe care I. C. Negruzzi le-a lipit între filele albumului, într-un gest de pioasă considerație.

---

[4] Cf. Titu Maiorescu, *Însemnări zilnice*, publicate cu o introducere, note, facsimile și portrete de I. Rădulescu Pogoneanu, I (1855 — 1880), Editura librăriei Socec & co., S. A. București.

[5] Ultima însemnare datorată lui I. A. Bassarabescu, datează tocmai din 22 mai 1932. Ea a fost colecționată probabil de generalul Mihai Negruzzi.

Ceea ce uimeşte însă mai mult în cadrul acestui album este faptul că semnatarii diverselor rînduri nu apar în ordinea în care au scris — de la o pagină la alta existînd foarte mari salturi temporale — , ci, aproximativ, în ordinea în care au fost primiţi în cadrul „societăţii". Cu spiritul său metodic — poate numai ca urmare a unei hotărîri prealabile a fondatorilor — , I.C. Negruzzi va fi stabilit fiecărui membru pagina pe care trebuia să scrie. O singură excepţie va fi fost admisă de toţi — în privinţa lui Vasile Alecsandri, căruia i se oferă primul loc, spre a nota într-un fel situaţia sa onorifică[6]. Încolo, cu mici excepţii, ordinea este aceea a albumului menţionat, încît acesta pare o anexă mai dezvoltată a celuilalt.

În ce priveşte conţinutul — cum era şi firesc într-o asemenea împrejurare —, manuscrisul este foarte variat, cuprinzînd deopotrivă : poezii sau fragmente de poezii mai vechi, poezii dedicate special albumului, poezii populare, aforisme şi cugetări, dictoane latineşti, proverbe, amintiri, traduceri, judecăţi şi definiţii ce implică destăinuirea poziţiei filozofice a autorului, comentarii mai largi asupra diverselor probleme, gînduri trezite de starea social-economică din ţara noastră, glume şi anecdote, o însemnare în italiană şi chiar un desen în cărbune. Faţă de o asemenea diversitate a însemnărilor e greu de găsit un fir director după care să ne conducem. De aceea ne vom mărgini să semnalăm doar pe acele dintre ele ce aduc o oarecare contribuţie fie la cunoaşterea personalităţilor respective, fie la conturarea mai clară a atitudinii şi direcţiilor junimiste — lăsînd cititorului întreaga satisfacţie a savurării ineditului celor mai multe din textele pe care le reproducem la capătul acestor rînduri.

Desigur, dat fiind caracterul albumului şi mai ales limita spaţială impusă, nu ne putem aştepta la lucruri extraordinare, care să provoace răsturnări spectaculoase. Totuşi, cadrul intim al acestuia, obligaţia implicită la o mai mare sinceritate, dă mărturiilor un spor de autenticitate faţă de textele încredinţate tiparului, provocînd cel puţin într-un caz o aparentă contradicţie. Este vorba de însemnarea lui Vasile Conta ce infirmă întreaga sa concepţie gnoseologică, plasîndu-l pe filozof în categoria agnosticilor : „Singurul adevăr absolut accesibil nouă — scrie el — este că nu putem cunoaşte nici unul". Faptul nu trebuie creditat însă prea mult, deoarece, în mod cert, ne aflăm în faţa unui paradox, ca multe altele.

O surpriză oarecum asemănătoare ne-o provoacă reflecţia lui A.D.Xenopol ce se dovedeşte aici adeptul mişcării aparente — superficiale — : „Marea — afirmă el — îşi tulbură a ei valuri numai cît la suprafaţă, atmosfera numai în partea ce se apropie de pămînt, ambele în preajma neamului omenesc ; parcă de la vecinica lui mişcare ar sorbi puterea neodihnei lor ; departe de dînsul în adîncul oceanului şi în afundurile spaţiului domneşte liniştea şi tăcerea".

Nu mai puţin interesantă ni se pare, de asemeni, cugetarea lui Ion Creangă pornit să explice existenţa prin prisma viziunii eminesciene de care va fi fost puternic influenţat la acea dată. Însă după un enunţ prealabil destul de convenţional, humuleşteanul ni se dezvăluie în adevărata lui înfăţişare nedisimulată : „Ce este lumea şi noi într-însa ? / Totu-i vis, toate-s păreri: / Şi vieaţă şi plăceri şi dureri şi mîngîeri. — / « Zi-i, măi frate, lume şi te mîntuie »". Însuşi Mihail Eminescu este prezent cu un fragment din oda *Către Bulatius* — o variantă deosebită de toate cele comentate de Perpessicius, ceea ce ne vorbeşte de importanţa deosebită a acestui poem în cadrul creaţiei sale artistice.

Mai puţin obişnuită însă este prezenţa lui Ioan Slavici cu o poezie de aspiraţii evazive. După epigramele publicate în 1871—1872 şi afară de cele din scrisorile către I.C. Negruzzi, şi bineînţeles, afară de drama în versuri *Bogdan Vodă*, poezia de faţă constituie singura mărturie a continuării preocupărilor sale poetice dincolo de 1880, şi mai ales prin cea de a doua strofă, dovada unei incontestabile vine poetice, pe care regretăm că nu a exploatat-o mai intens. Dar iată poezia : „Cînd mă fură gîndul/ Şi mă duce făr'de veste / Spre-o senină lume / Ce n-a fost şi nici nu este,/ Blînda ei făptură îmi răsare/ Dè departe din senina zare. / O privesc şi Doamne ! / Doamne, cît de bine-mi pare, / Că o port cu mine / Şi că-n astă lume n-are / Nimeni dreptul să mi-o deie, / Nici puterea să mi-o ieie."

[6] Însemnarea lui V. Alecsandri datează din anul 1879.

Trecînd peste manifestările cu totul individuale, de oarecare importanță, pe care le-am semnalat mai sus, sîntem surprinși să constatăm totuși o anume orientare a semnatarilor în două direcții : pe de o parte către o filozofie sumbră a neputinței umane și a nimicniciei vieții dintre ai cărei reprezentanți citățm doar pe V. Alecsandri, P. V. Grigoriu și A.C. Cuza ; și pe de alta — și aceasta ne interesează în primul rînd — , către o filozofie optimistă a perfectibilității continue, căreia P.I. Missir îi găsește expresia cea mai fericită, deși limitată doar la domeniul juridic : „Progresul elimineză încetul cu încetul din dreptul pozitiv elementele streine dreptății". Specific acesteia din urmă este combaterea vehementă a pesimismului și scepticismului ca în tăioasa replică a lui A. Beldiman — : „Pesimismul este filozofia neputincioșilor. Această boală uricioasă a timpului nostru trebui combătută cu înverșunare, căci altmintrelea ajungem în practică, acolo unde ne duce teoria, adică — la nimic. — Clase[le] sociale căzute în pesimism n-au alt viitor, decît pieirea" — , dar și în intervenția lui G. Roiu sau în crezul poetic al lui Anton Naum : „Poetul este solul păcei, el este preotul ales ;/ Iar nu un sceptic trist și răce, un gînditor neînțăles/ Menit zădarnic să desfire înfricoșatele probleme !" etc. Or, faptul ni se pare deosebit de semnificativ dacă îl raportăm la contextul epocii. Pesimismul postpașoptist căruia lira eminesciană îi dăduse glas atît de strălucit, începuse încă din timpul vieții poetului să se consolideze într-o manieră detestabilă, ce făcea ravagii în literatură. Însemnările citate ne dovedesc că și în această privință grupul de la Junimea se afla pe o poziție sănătoasă, anticipînd atitudinea salutară a scriitorilor noștri progresiști de la sfîrșitul veacului trecut.

Dar atitudinea specific junimistă ni se relevă mult mai evidentă din alte cîteva pagini ale albumului în care diverșii semnatari — fără a privi realitatea prin prisma unei așa-zise „optici" junimiste — , dau glas tocmai acelor tendințe generale ce au făcut faima grupării ieșene, permițîndu-ne să vorbim despre „societate" ca despre o largă familie de spirite care într-un moment social-politic determinat, a adoptat o atitudine fericită, pe care istoria nu a infirmat-o decît parțial.

Surprindem astfel, mai întîi, în textele colecționate, o jovialitate naturală, mergînd de la dezinvoltura autopersiflării și de la plăcerea actului gratuit de tipul însemnării lui Melik : „Să scriu ? / Ce ! / nimic / Melik", pînă la tonalitățile caustice ale ironiei, ca în sarcastica notă a lui G.I. Bejan : „Nu toate muștele fac miere, și nici toți membrii Junimei literatură". Ne aflăm de fapt în fața manifestării vii, a ceea ce T. Vianu considera drept una din notele fundamentale ale „Junimii" — ironia.

Direcționată în sens mai larg către problemele sociale, nota aceasta se îmbină cu o altă trăsătură a junimismului : antipoliticianismul, sau mai degrabă antiliberalismul, prezent și el în textele albumului sub forma criticii demagogismului și a patriotismului de comandă, ca în amuzanta „definițiune a patriotismului" dată de I. Caragiani — „Fraților, și eu sunt patriot, și eu îmi iubesc țărișoara mea, dați-mi și mie un post, că mor de foame" — , sau sub forma admonestării fluctuației principiilor în funcție de interes, ca la Ion Ianow : „Diplomați așa ca mine / Mulți și pe la noi mai sunt ! / Cum politica le vine / Așa se dau după vînt./ Dacă bate vîntul tare/ De la nord către apus,/ Îi vezi ziua-mează-mare/ Cum spre sud buluc s-au dus./ De se-ntoarce vîntu-n țară/ De l-apus spre răsărit,/ Unul cîte unul zboară/ Și-ndărăpt toți au venit./ Iar de-i vremea cam sănină/ Cum e azi soare cu dinți,/ Vin cu toții și se-nchină/ Fiind diplomați cuminți".

Dar tendința cea mai remarcabilă a membrilor semnatari, înscriindu-se pe o linie cunoscută a „societății", o constituie grija — prezentă pînă și aici — pentru destinele noastre naționale, pentru îmbunătățirea continuă a stării de lucruri. Abordarea problemei este comună mai multora. Ne oprim însă, pentru sugestivitatea ei, numai la însemnarea lui I. Pop Florentin : „Cînd am privit progresul nostru în comparație cu — nimica — scrie el — m-am îngîmfat — cînd l-am văzut în comparație cu ce ar fi trebuit a se face — m-am alarmat....

Trebuie să facem o agitațiune pentru generalizarea instrucțiunii și a educațiunii în tot poporul ; căci fără de aceasta suntem în pericul".

Desigur, analiza ar putea fi continuată mai departe, prezentînd şi restul materialului. El nu ridică însă probleme deosebite. Unele din însemnări, chiar, sînt lipsite de orice valoare, fiind consemnabile numai datorită împrejurării în care au fost scrise şi a greutăţii numelui autorilor. Totuşi, dincolo de aceste cazuri, şi de inegalităţile dintre un text şi altul, aforismele, comentariile, dictoanele, glumele etc. etc. prezente în album sînt demne de luat în consideraţie oricît de minimă ar fi contribuţia lor la înţelegerea personalităţii fiecăruia din semnatari, iar în ansamblul lui, documentul ne lasă măcar o firavă imagine a vieţii de „societate" prin care Junimea a rămas celebră pentru totdeauna.

MANUSCRISUL ROMÂNESC 1489

f. 1

O ! soartă schimbătoare ce rîzi de omenire !
Nebun cine se-ncrede în tine cu orbire !
Nebun cine se urcă pe-al muntelui suiş !...
Prăpastia-l aşteaptă cu-adîncu-i prăvăliş !
. . . . . .
Mizerie ! cu gîndul pătrund bolta cerească
Şi braţul meu nu poate o piatră să urnească !

(*Despot în închisoare*)
V. Alecsandri
1879

f. 2

O măsură a oamenilor şi a lucrurilor este proprie (a?) lor umbră.

T. Maiorescu
23 Decemvrie 1878

f. 2v

Fenomenele istorice sunt rezultatul unei lucrări latente ce se ascunde în dosul mişcărilor politice. Deacole provine că istoricii ce primesc a fi înrîuriţi de principiile politice fac rea istorie şi politicii ce se conduc după doctrina istorică fac rea politică.

Cele mai ilustre exemple în această privire sunt Mommsen şi Guizot.

P. P. Carpp
23 Dec. 1878

f. 3

Lipsiţi de orice simţ de solidaritate cu cercurile mai strînse sau mai largi în care trăim, noi în loc de a reprezenta o organizare oarecare, nu suntem decît o turmă turbulentă şi incoherentă de indivizi.

Conv. lit. 1 apr. 1874 Th. Roseti
23 Decbr. 1878

f. 3v

Nu este om mai deşărt decît cel plin de sine însuşi.

V. Pogor

f. 4

. . . . . .
. . . . . .
Şi poate .... (căci în lume sunt toate-mpreunate,
Verigă de verigă de-acelaş lanţ legate)
Şi poate-a sosi timpul cînd micul început
Ce noi şi alţi mai vrednici aicea am făcut
Crescînd încet cu-ncetul sub razele din soare
La geniuri măreţe odat-a da născare ;

Și ele or să cate cu foc și rîvnă multă
Cine-ntr-o limbă încă barbară și incultă
Au fost întăii care cu dor ne-nteresat
Frumosul, adevărul să afle au cercat !

Conv. Liter. 1 Jan. 1879
I. C. Negruzzi

25 Decbr. 1878

Iașii

f. 4v

Cimilitură

Suntem mici și inimoase
Harnice și sgomotoase ;
O săgeată-i arma noastră !
Munca noastră cea cătată
O ferim de lumea toată ;
Doamna noastră-o aparăm
Dar de-un străin ascultăm.

București 1881 Mai 12 Martie

N. Culianu

f. 5v

Gonii spiritul la vale
Ș-întîlnii prostia-n cale

Iași 1881 Iuni 12
G. Racoviță

f. 5v

Funcțiunea publică e pentru mulți moartea inteligenței.

N. Mandrea

1881 mai

f. 6

Deì erat in fatis

N. Burghelea

1881 Mai 12

f. 6v

N. Skeleti †

Lacrimi

Lacrimi și iar lacrimi și altă mîngaere
Nu este pe pămînt ;

În fericire lacrimi şi lacrimi în durere
Ş-aşa pîn-la mormînt !

f. 7 v

Ca pe copii nemernici ne amăgeşte firea ;
În zioa cea de *mîne* noi punem fericirea
Iar zioa de *azi*, lungă şi sarbădă ne-apare
Şi numai cînd sburat-au de dînsa rău ne pare.

1879 Januarie 12.

N. Gane

f. 8

Să scriu ?
Ce !
nimic
Melik

aprilie 21
1879

f. 8v

Scarlat Capşa †
Căutatura-ţi vra război
Zimbirea ta vrea pace
A m-împăca cu tine voi
Dar de mă lupt îmi place

(versurile sunt de Văcărescu)

f. 9 Nicu Cazimir†

Caro amico mio
Non vi maravigliate se non mi son trovato a casa, Io sono stato costretto di andare fare alcune visite. V'invito, carissimo, a prendere il caffè questa sera (non da me), ma nel[la] confiseria di Stehely. Saro alle 6 ore e vi spero tanto buono da concedermi il piacere della vostra grazioza compagnia. Non mi recusate questa grazia.

Il vostro affezionatissimo

„Piccolo Italiano"

f. 9v

Omul nu e nici înger nici dobitoc, nenorocirea este că cel ce vra a se face înger, se arată dobitoc (Pascal-journ.)

M. Cristodol-Cer(?)

Iaşii

19 iunie 1882

f. 10

Nu tot, ce lucește,
aur este,
d.e. un album.
Nu tot, ce-i închis tare,
are valoare mare!
Și tăcui ....., ... s.

P. Paicu Iași 1 Juli 883

f. 10v

Decît la oraș codaș
Mai bine la sat fruntaș

L. C. Negruzzi

2 iulie 1881

f. 12

După sfatul Excelenței Sale m-am ales astăzi din tot tutunul, numai cu tabacherea.

1884 septembre 22

V. Bossie

f. 12v

Dragă Iacovachi, eu mult te iubesc.

M. D. Korné

2 iunie 1881

f. 13

Definițiunea patriotismului

Fraților, și eu sunt patriot, și eu îmi iubesc țărișoara mea, dați-mi și mie un post, că mor de foame.

I. Caragiani

1882 Aprilie 24. Iași

f. 13v

A munci spre a se înavuți este o datorie. A se munci spre a trece de avuție este o mare prostie

Șt. Nei (?)

f. 14

Ca și omătul vecinic al munților înalți, scepticismul oamenilor superiori provoacă admirațiunea noastră; Soarele iute nu poate topi omătul de pe-nălțimea acelor munți și farmecul vieții nu poate ave imperiu asupra unui sceptic ...

Or, decît omătul vecinic al munţilor înalţi, mai bine verdeaţa mult variată a unui deal; decît scepticismul oamenilor superiori, mai bine credulitatea şi viaţa plină de iluzii a celui de pe urmă muritor.

G. Roiu

1881, Mai 10

f. 15

Fii cu rost, de vrei să ai rost.

6 ianuarie 1879

D. G. Rosetti

f. 15v – 16

Cît de adeverată şi de frumoasă este această definiţiune, ce s-a dat despre *amor* : „*C'est l'oubli du monde et de soi-même*" !

Cînd dar veneratul nostru Alecsandri zice în frumoasa poeziă „Steluţa" :

„Şi care-odinioară luciai aşa de viuă*
Pe cînd *eram în lume tu singură şi eu*" ;

el relevă numai o parte din ceea ce caracterizează adevăratul amor. Acesta face pe o pereche fericită să uite lumea, ce o încungiură, dar totdeodată ca ficecare din ei să uite de existenţa sea proprie tocmai prin aceasta, că şi unul şi altul-şi simte fiinţa trecută, ca să zic aşa, în sufletul aceluia a cărui inimă s-a confundat cu a sea.

Trebuie însă adăogit, că numai inimile curate, nobile / şi entuziaste sînt susceptibile de un astfel de amor, a cărui natură e aproape cerească şi constituie cea mai mare, cea mai adevărată fericire aici pe pămînt .. !

(Iaşi, în Ian. 1880)

Natură fericită (cu toată aparenţa contrarii), dar totdeodată şi nefericită : lacrămile cu risetele se îngînă în pieptul meu şi luptă în deşert să se alunge unele pe altele. Primele mi-au alimentat credinţa în seriozitatea vieţii ; celelalte mi-au întreţinut puterea de a da încă un preţ vieţii în mijlocul chinurilor mele !

N. Ch. Quintescu

Bucur. în 6 Dec. 883

f. 16v

Unde mă mînă dorinţa făr'de odih[n]ă, repaos?
Ţinta n-o văd, n-o cunosc. De mă întorc spre apus,
M-aş cufunda în marea uitării cum soarele-n noapte;
Spre răsărit de privesc — ah ! tu speranţa de-apui
Nu mai răsari ca cel soare senină, uiţi obiceiul
De-a străluci şi-ncînta. Calea spre mîndru-mi destin —
Vecinic pierdută ! sigur am mers-o numai o dată —
Amor cel mult iscusit conducător îmi era.

6 Ianuarie 1879

S. Bodnărescu

f. 17

Verba volant = o garanţie a posterităţii contra multor prostii.
Scripta manent = o ameninţare de care puţini ţin seama.

Gr. Buicliu

În 15 Iunie *1881.*

---

* În original : „Şi care-odinioară luciai atît de vie".

f. 17v

Oamenii în viaţa lor urmăresc acelaş scop, numai mijloacele cu care se servesc sunt diferite

Th. Cerquez

Iunie 1882

f. 18

Acuma cînd îs sigur că voi trece şi eu la posteritate, nu mai pot de bucurie !

6 Nov. 83

V. Castano

f. 18v

„Nu se va pute oare ca pînă în sfîrşit să pătrundem Natura pînă la temeliile ei?" zice Goethe. Vai ! Dar ce ar mai rămîne atunci bietului muritor cînd nu va mai ave taine de dezlegat? Ceea ce rămîne copilului după ce a spintecat păpuşa că să afle ce are în lăuntru. — Viaţa nu ar mai ave nici micul ei preţ de astăzi ...

Iaşi. 1/13 Oct. 1883

I. N. Constandin (?)

f. 19

Laude se cade Ţie
Să-ţi aducă toţi Românii, Dumnezeule prea sfînt.
Căci c-o nouă-mpărăţie
Ţara lor împodobeşte vechiul Tău pămînt

18 Maiu 1881
Bucureşti

Scipione I. Badescu

f. 19v *18 Mai 1883*

Pămîntul se întâlneşte cu cerul, — nu în orizonturile aparente, ci în inimele alese...

Lt. colonel Th. Şerbănescu

f. 20

Totul fiind relativ
Ori ce idee voi pune aci va fi relativ bună şi relativ rea, nu pun dar nici una, rezultatul fiind acelaş.

10 Martie 1879

Adj. I. G. Bengescu

f. 20v

Sunt multe lucruri ce nu îndrăzneşte cineva să le întreprindă fiind că par grele, dar sunt încă şi mai multe care nu sunt grele decît din cauză că cineva nu îndrăzneşte să le încerce.

13 (?) Ianuarie 1878 George C. Negruzzi

f. 21

Cînd am privit progresul nostru în comparaţie cu — nimica — m-am îngîmfat; — cînd l-am văzut în comparaţie cu ceea ce ar fi trebuit a se face — m-am alarmat ...

Trebuie să facem o agitaţiune pentru generalizarea instrucţiunii şi a educaţiunii în tot poporul; căci fără de aceasta suntem în pericul. —

26 Iunie, 1883

I. P. Florentin

f. 21v

Jelui-m-aş şi n-am cui;
Jelui-m-aş codrului;
Codru-i jalnic ca şi mine,
Că nici frunza nu-i rămîne
Numai goale clomburele,
Să le bată vînturi grele ...
Vremurile, vînturile,
Ca pe mine gîndurile!

(Cîntec popular de pe la Criş în Ungaria)

Martie, 1879

M. Pompiliu

f. 22

Intelegenţia şi *Talentul*, sunt aproape comune Românilor!
Caracterele sunt foarte rari!

Trebuie a *încuragia* dezvoltarea celor d-întăi. A se pune *multă silinţie*, pentru a forma pe cele d-al doile.

Iaşii 26 Februar 83

T. Ciupercescu

f. 22v

Vanitatea se încuibează adeseori ş-in inemele bune. Invidia însă, nu-şi face cuibul decît în inimele rele.

Th. M. Buicliu

Iaşii
29 Oct. 1882

f. 23

[un desen în cărbune . . . isaj cu plopi de „T. Buiucliu"].

f. 23v

„A fi sau a nu fi ... "

A fi este puntul de contact între nu am fost şi nu voi fi, cari amundoă formează cea ce Este; prin urmare a fi nu e decît o iluziune

P. Verussi

30 x^{00} (XII?) 78

f. 24

I

Amiciţia adivarată nu poate fi decît între inimele care se-nţieleg.

II

D-zeu a lasat libertatea popoarelor; acei ce se lupt pentru libertate se lupt pentru D-zeu.

în 25 Ianuarie 1884

C. Leppadato

f. 24

Marea îşi turbură a ei valuri numai cît la suprafaţă, atmosfera numai în partea ce se apropie de pămînt, ambele în preajma neamului omenesc; parcă de la vecinica lui mişcare ar sorbi puterea neodihnei lor; departe de dînsul în adîncul oceanului şi în afundurile spaţiului domneşte liniştea şi tăcerea.

6 Ianuarie 1879

A. D. Xenopol

f. 25

Nihil timendum Recte facienti.

1882 Iuniu 8

Th. Christodulo
(?)! (XXX) (X)

f. 25v

Grijile noastre pier prin minte şi-nţelepciune,
Nu de vr'un loc ce răsare domnind din apele mării:
Cerul deasupra-l schimbi, nu sufletul, marea trecînd-o.

Horatius Ad. Bullatium

M. Eminescu

f. 26

Vechi membru honorar al Junimei profit de această ocaziune pentru a da şi eu o mică scrierei la appreciarea collegilor mei.

N. Callimaki-Catargi

Iaşi 19 Iunie 1881

f. 26v

Dreptul nu este o idee logică, ci o idee de putere [illegible]a Justiţia, care ţine într-o mînă balanţa în care cîntăreşte dreptul, poartă în ceealaltă [illegible] sabia, cu care se serveşte spre a-l valorifica. Sabia fără balanţă este forţa brutală; balanţa fără sabie este dreptul în stare de neputinţă. Ele se completează una pe alta, şi dreptul domneşte numai atunci cînd puterea desfăşurată de justiţie pentru a ţinea sabia este egală cu abilitatea ce o pune la mînuirea balanţei.

(din Ihering)

V. Tasu

1882 april 10
Iaşi

f. 27

Omenirea se teme de necunoscut şi se ţine de ce posedă, ori ce aceasta ar fi; fiecare pas înspre progres s-a făcut cu frică că duce la peire. —

G. Panu

f. 27v

Sînt convins: că totul ce ne încunjoară precum şi noi înşine sîntem supt cîrmuirea unor legi nestrămutate şi că toată străduinţa inteligenţei noastre stă întru a le afla şi clasifica. Aceste legi îşi au o existenţă în sine. —

1879 Ianuar 13
A. Lambrior

f. 28

Poetul este solul păcei, el este preotul ales;
Iar nu un sceptic trist şi răce, un gînditor neînţăles,
Menit zădarnic să desfire înfricoşatele probleme!
El e trimisul *Mîngîerei* cînd vin momentele supreme!
E porumbiţa vestitoare ce peste ape au zburat,
Şi Chivotului în pieire aduce creanga de uscat!

Naum. *1881 Iuniu 7 Copou*
(Din versurile adresate lui Leopardi)

f. 28v

O discreţiune prea mare e o indiscreţiune.

—

Pericolul nu produce totdeauna frica; frica produce adeseori pericolul.

—

Adevăratul amor e totdeauna hrănit: astăzi speranţa, mîne amintirea.

—

X. C. Gheorghiu

Iassy, 5 mai 1883

f. 29

Diplomaţi aşa ca mine
Mulţi şi pe la noi mai sunt!
Cum politica le vine
Aşa se dau după vînt.
Dacă bate vîntul tare
De la nord către apus,
Îi vezi ziua-meazăzi-mare
Cum spre sud buluc s-au dus.
De se-ntoarce vîntu-n-ţară
De l-apus spre răsărit,
Unul cîte unul zboară
Şi-ndărăpt toţi au venit.
Iar de-i vremea cam sănină
Cum e azi soare cu dinţi,
Vin cu toţii şi se-nchină
Fiind diplomaţi cuminţi.

Ioan Ianow

f. 29v

Singurul adevăr absolut accesibil nouă este că nu putem cunoaşte nici unul.

V. Conta

1878 Dec. 30

f. 30

Lex mihi Mars

1880 April 12
Iassi

Gh. Radu

f. 30v

Când mă fură gândul
Şi mă duce făr'de veste
Spre-o senină lume
Ce n-a fost şi nici nu este,
Blânda ei faptură îmi răsare
Dè departe din senina zare.

O privesc şi Doamne!
Doamne, cît de bine-mi pare,
Că o port în mine
Şi că-n astă lume n-are
Nimeni dreptul să mi-o deie,
Nici puterea să mi-o ieie.

Bucureşti $\frac{12}{24}$ Mai 1881 *

Ioan Slavici

f. 31

Si reale vivis, ne cura verba malorum.

V. M. Burlă

f. 32v

Scopul vieţii. — Care este? Unii au zis plăcerea, alţii virtutea, iar alţii fericirea. Mai târziu când corupţiunea omenirei, împreună cu răutatea şi durerea s-au înnălţat la un grad înspăimîntător, oamenii, prin o falsă înţelegere şi o aplicare neadevărată a cuvintelor lui Christos, au voit a pune scopul vieţii afară din această lume, într-o regiune ideală numită „cer". Alţii iar au zis că viaţa n-are scop şi cea mai înaltă ţintă a vieţii este de a ne elibera de existenţa acestei lumi.

„Scopul vieţii este viaţa însăşi", însă, bineînţeles, viaţa iar nu ezistenţa; adecă esenţa ezistenţei. Iar viaţa e activitate. Însă numai acea activitate merită numele de adevărată viaţă, care n-are alt scop mai înalt decît sine. Astfel este iubirea, cugetarea, creaţiunea, producţiunea artistică. Viaţa fără acestea e un rău.

M. Strajanu

Bucureşti 24 mai 1881

---

* Data este scrisă de M. Eminescu.

f. 33

Mulţi ar dori să cunoască destinul lor viitor şi mai cu seamî momentul de a se săvîrşi din viaţă ; déarî de ar şti una ca aceasta, chinul lor moral ar fi mai mare, şi dorul le-ar trece îndată.

I. Fotti

7/19 *Mai 1882*
Iassy

f. 33v

Ce este lumea şi noi într-însa? —
Totu-i vis, toate-s păreri:
Şi vieaţa şi plăceri şi dureri şi mîngîeri. —
„Zi-i, măi frate, lume şi te mîntue".

I. Creangă 1878 *Decemvrie* 30

f. 34

Durerile moaie inima, fericirea şi plăcerea o tocesc.

1883. Iunie 30

Dospinescu

f. 34v

Cugetînd ajungem a deosebi ideea bună de cea rea.

1879 Fevruariu în 24.
G. Zaharia

f. 35

Nu toate muştele fac miere, şi nici toţi membrii junimei literatură.

G. I. Bejan

16 Iunie 1882
Iaşii

f. 35v

Iubirea frumosului şi iubirea adevărului, iată singurele bogăţii cu care-ţi poţi înfrumuseţa pustiul vieţii.

Teodor Nica

Bucureşti 2 Iunie 1881

f. 36

Arta de a instrui este cel mai mare mister al naturei noastre.
Iassi 16/III 883

D. I. Monasterian

f. 37

Noi nu cunoaștem pîn-acum *ființele* decît după *umbra* lor, adică după însușirile ce au ori după lucrările ce fac.

B. Ionesco *13 Ianuar 1879*

f. 38

Deșartă omenire! ... bătrîn, copil sau june
În capul tău lupt vecinic tot fantazii nebune;
Fugind numai spre visuri a vieței ani în șir,
În urma lor nu afli decît un suvenir ...
Copil, zilele-ți zboară ca fluturul pe floare;
Om, ești orbit de aur, de-amor, sau de splendoare;
Bătrîn chiar, privești dulce prin ochii tăi cu ciață
Trecutul ce-ți aprinde vrun vis iubit din viață,
Și astfel beat de visuri te crezi în paradis
Pân'ce mormîntul stinge întregul vieței vis! ...

P. V. Grigoriu

1879 Febr. 3

F. 38v

Căci e un foc poetic, în oricare făptură
Ce-a cunoscut o dată a dorului secret
Cu omul cel din urmă, în sînul tău, natură
Va dispărea odată și ultimul poet!

29 Ianuarie 1882 Iași
Nicu Xenopol

f. 39

Amorul de familie ne leagă de Patrie, pentru care trebuie s-o uităm adeseaori — Amorul de justiție ne conduce în templul omenirii, justiția nefiind altceva decît realizarea interesului universal.

București 18 Noem. 1883
Ursianu Valerian

P.S. Viața omului este o pagină albă pe care timpul o pătează dacă nu știm cum să-l întrebuințăm.

U. V.

f. 39v

Pesimismul este filozofia neputincioșilor. Această boală uricioasă a timpului nostru trebui combătută cu înverșunare, căci altmintrelea ajungem în practică, acolo unde ne duce teoria, adică — la nimic. — Clase sociale căzute în pesimism n-au alt viitor, decât pieirea.

București $\frac{\text{26 Mai}}{\text{7 Iunie}}$ 1883

A. Beldimano

f. 40

Când veţi videa copila cu chipul alb ca crinul
Şi care-în jos ochii sfioasă-i va pleca,
De v-a cuprinde dorul, şi veţi uita tot chinul ...
... Oh ! nu-mi furaţi iubirea ! Fugiţi că-i draga mea !

N. Volenti

1880 Mai în 24

f. 40v

Dacă fericirea nu este un vis,
Omule ! atuncea — şterge ce-am scris.

25 April 1881

N. Beldiceanu

f. 41

Cînd Virtutea-şi trece peste marginele ei, ea atunci să schimbă în viciu.

Abgar M. Buicliu

Iassy 21 Mai 1882

f. 41v

Cu cît o barcă este mai bine cumpănită, cu atît rezistă mai lesne furiei valurilor : altfel ea este espusă în fiecare moment a se înecà. Ca barca este şi viaţa noastră.

S. G. Vărgolici

f. 42

Caracterul este înăscut ; pentru a-l modifica trebui lucrat asupra naturei însăşi a omului. Caracterele rele nu pot fi schimbate prin mijloace exterioare, chiar pedeapsa rămîne zadarnică, întrucît loveşte numai în efectul caracterului şi nu în caracter însăşi ; pentru a împuţina deci viciile şi faptele rele, trebui influinţat de-a dreptul asupra sufletului omenesc, şi căutat a-l îmblînzi. Frumoasele arte şi mai cu seamă muzica, care înalţă sufletul spre regiuni ideale, şi îl îndepărtează de elementele materiale şi brutale, ale vieţii, este mai ales menită a deveni un puternic mijloc de îmbunătăţirea caracterelor.

1883 Februarie 21

T. T. Burada

f. 42v

Iubita mea îmă spune c-atît de drag îi sînt,
Cît n-are să-i mai fie un altul pe pămînt ...
Ea spune ... dar cuvîntul femeiei iubitoare
E bun să-l scrii pe vînturi, pe apa curgatoare !

21 april 1879

Ollanesco

f. 43

Coconul Jaques zice că să-i scriu un aforism ... Eu stau la gînduri ... fac nazuri ... nu știu ce să scriu ... Coconul Jaques exclamă : „Niciodată Brătianu n-a avut atîta răbdare în politică cât mine în literatură ! ...”

I. L. Caragiale

1881, mai în 15
București.

f. 43v

Oamenii sunt ca animalele, cei mari mănîncă pe cei mici și aceștia-i mușcă.

Em. Christodulo

2 Mart. 1883

f. 44

Răsunați peste hotare
O ! voi cînturi din Carpat
Mîngîiați cu ne-ncetare
Pe român înstrăinat.

G. Schelethy

f. 44v

Ideile nouă sănt ca haine nouă : trebuie timp ca să te deprinzi cu ele.

C. Meissner

24 ianuarie 1881

f. 45

Nu după cum este, ci după cum pare a fi, se judecă omul. —
Buc. 20 Mai 881

A. Chibici Rîvneanu

f. 45v

Popoarele-și varsă sîngele lor generos în *lupta pentru libertate*, și cînd lupta lor are un succes, „libertatea” rămîne pentru marea mulțime o vorbă înșălătoare. — Numai foarte puțini sunt acei cari *știu* și *pot* profită de succesul acestei lupte.

Iași *24 Mai* 1882

C. D. Dimitrescu

f. 46

Progresul elimineză încetul cu încetul din dreptul pozitiv elementele streine dreptății.

Iași 17 Aprilie 1882

P. I. Missir

f. 46v

Obiectul ştiinţii nu este *materia*, dar *forţa*.

Suntem curioşi de a descoperi, în îndoiturile materiei, principiul care explică diferitele *forme* ale materiei, de cari spaţiul este plin.

Evoluţiunile materiei nu sunt decît evoluţiunile *forţii*, a acelui principiu care doarme în *petri*, visează în *plante*, să deşteaptă în *animale* şi *cugetă* în om.

Forţa, — sufletul care pune în mişcare *totul*, iată necunoscutul ce-l căutăm.

Iaşi 1882 Octombre 2

Leonardescu

f. 47

Plăcerea vieţei constă în lupta pentru dobîndirea mijloacelor spre a satisface dorinţele necontenit născînde în sufletul nostru. Cu cît întîmpinăm mai multe greutăţi, spre a realiza o dorinţă, cu atît simţim o mai mare mulţămire cînd reuşim.

Omul cu dorinţi mărginite este puţin deosebit de animal, căci nu înţelege nimic în viaţă. Cel ce dispune de mijloace spre a-şi satisface dorinţele fără muncă, se dezgustă uşor de viaţa, pe care adeseori şi-o termină singur.

Deca ar fi posibil ca să ni se îndeplinească dorinţele îndată ce le-am formulat în gînd, o viaţă de-o oră ar fi suficientă.

Numai lupta şi speranţa ne susţin în cursul vieţei.

Iasi 1882 Septembrie 26

Mihalcea

f. 48

Prostul vede totdeauna în trecut fericirea, şi nebunul o aşteaptă în viitor.

A. I. Philippide

1883 Marte 7

O poveşte din Bătrîni.

f. 48v

Gluma unui evreu bătrîn către un velit boer din vremea lui, dă oarecare măsură a aptitudinei caracteristice a ambelor naţionalităţi.

„Noi facem *economie* zicea evreul către boer, şi *Dvtre* faceţi *Politică*, şi amîndoi facem împreună *Economie Politică*".

De atunce lucrul nu s-au schimbat. Tot *Politica* este ţălul românului.

Iassi în 13 Mart 1883.

I. Buicliu

f. 49

După mine certele părtinitorilor lui Erasm faţă cu cei ai lui Roinchlin nu au nici un temei; căci, dacă gramatica unei limbi este a învăţaţilor, limba în sine-şi este a poporului.

Iaşi 9/X.882 Al. Suţu

f. 49v

Nu este de ajuns numai de a cunóaşte legile, este necesar de a le şi înţelege.

30 Mart 1883

St. Valeanu

f 50

Cînd lucrurile reușesc des mulți cred că e rezultatul combinațiunilor lor, numai întîmplarea conduce lucrurile și singurul merit e de a ști profita de împrejurări.

N. Gabrielescu

Iași
12 mai 1883

f. 50v

De cum naște pînă moare
Omul veșnic să frămîntă
Cu gîndiri neroditoare
Fără scop și fără țintă.

Din netrebnice nimicuri
Vrea o lume să-și închege
Și din viața lui întreagă
Tot nimic nu să alege.

Cîte rîvne-ncet urzite
Câte vreri și cîte gînduri
Într-o bună dimineață
„Toate-ncap în patru scînduri"

Astfel trecem de-opotrivă
Și ne-nghite-ntregi pămîntul;
Am făcut atîta sgomot
Pentru ce? ... Aveți cuvîntul.

Iași 3 Februar 1885

A. C. Cuza

f. 54

Dumnezeu a creeat mărginitul, pentru ca să nu se poată pricepe infinitul, care-i aparține numai lui.

I. A. Bassarabescu

Iași
22 Mai 1932

CÎTEVA SCRISORI INEDITE DE LA IOAN SLAVICI

AUREL VASILIU

Academia Română înființează în 1893 un institut de fete la Măgurele (Ilfov) sub denumirea de „Ion Oteteleşeanu", unde I. Slavici era director de studii şi profesor de Limba română, istorie şi pedagogie. (Vezi : I. Slavici, *Lumea prin care am trecut*, 1930, p. 105). Soţia sa, Eleonora Slavici, era directoarea acestei şcoli profesionale, institut filantropic, pentru fetele orfane, despre care I. Slavici scrie o monografie : *Institutul Ion Oteteleşeanu* (1906) în care vorbeşte pe larg despre activitatea sa instructiv-educativă în cadrul şcolii[1]. Această activitate l-a determinat să scrie şi cîteva lucrări cu caracter pedagogic : *Poveţe pentru buna creştere a copiilor* (1897) şi trei volumaşe apărute în biblioteca „Minerva" (1909) : *Educaţia raţională*, *Educaţia morală* şi *Educaţia fizică*. Alte două lucrări pe care le avea în manuscris : *Educaţia intelectuală* şi *Educaţia profesională*,[2] i-au dispărut cu ocazia unei percheziţii a poliţiei, în 1919. (*op. cit.*, p. 103). Pentru a organiza institutul de la Măgurele, I. Slavici fusese trimis şi în străinătate pentru a studia felul cum erau alcătuite şcolile similare din occident. (Vezi : I. Slavici. *Închisorile mele*, 1921. p. 19). De la Măgurele îi trimite prietenului său Constantin Sporea mai multe scrisori care trebuie puse în legătură cu activitatea sa pedagogică şi pe care le dăm integral. Distinsul pedagog Const. Sporea era ardelean din ţinutul Braşovului şi a fost mai bine de 20 de ani, începînd din 1918, director al Şcolii Normale din Deva. Prin 1904—1907, de cînd datează corespondenţa sa cu I. Slavici, C. Sporea era profesor de limba latină şi germană la Iaşi.

I. Slavici se adresează prietenului său ca să-i mediteze pe fiul său Marcel şi să-i fie corespondent pe cînd făcea Liceul Militar din Iaşi [3].

Din scrisorile de mai jos se vede şi dragostea de părinte, dar şi concepţiile despre viaţă şi despre educaţie : „Am ţinut însă, ca copiii mei să se bucure de viaţă, căci oameni buni numai din copii fericiţi pot să iasă". I. Slavici critică egoismul pe care îl dezvoltă în copii şcoala burgheză. Slavici a urmărit să înlăture din mintea elevilor săi ideea „că profesor va să zică duşman neîmpăcat" şi că şcoala ar fi pentru elevi „o canonie", mai ales fiindcă „programele sînt prea încărcate", cum arată şi C. Sporea în scrisoarea sa plină de idei juste pedagogice, către Slavici. Scriitorul Slavici este plăcut impresionat şi de volumul de epigrame ale profesorului Valentin Bude, din Iaşi. Epigramele sale „sunt fără îndoială cele mai bune, pe care le avem.

Tot din revista de mai jos se vede că Slavici, care debutase în 1871 la „Convorbiri literare" după îndemnul şi îndrumarea lui Eminescu, iar în toamna lui 1874 stătuse în Iaşi, pînă în decem-

[1] Vezi şi D. Vatamaniuc, *Contribuţia lui Ion Slavici la organizarea Institutului Ion Oteteleşanu din Măgurele*, în „Revista de pedagogie", 1965, nr. 9, p. 50 şi urm.

[2] Teodor Gal, *Ion Slavici. Despre educaţie prin muncă*, *ibid.*, p. 36 şi urm.

[3] Unele informaţii despre C. Sporea şi scrisorile de mai jos ne-au fost puse la dispoziţie de profesoara Corina Lungociu din Sibiu, căreia îi mulţumim şi pe această cale.

REV. IST. TEORIE LIT., T. 16, NR. 4, P. 611 – 616, BUCUREŞTI, 1967.

brie, la Şcoala normală de la Trisfetitele, împreună cu Samson Bodnărescu, Miron Pompiliu şi Eminescu, după ce se stabileşte la Bucureşti şi Măgurele ca profesor, continuă să aibă legături cu vechea capitală a Moldovei pe care o mai revede şi în 1905.

ANEXE

Măgurele, 20 Sept. v. 1904

Iubite Domnule Sporea,

S-a întîmplat lucrul, la care nu m-am aşteptat : Marcel a trecut la oral, dar a căzut la înscris şi trebue să repete clasa a doua. Lucrul e trist pentru el şi greu pentru noi, dar avem să ne mîngîiem cu gîndul, că patria e salvată şi viitorul neamului românesc e asigurat.

Dacă e acuma vorba să repete băietul clasa, m-am gîndit, că e bine să o repete la o şcoală publică. Aici în Bucureşti nu mai era înse loc pentru dînsul.

Am profitat dar de marea trecere, pe care o am la puternicii zilei şi am obţinut de la D-l Haret graţia, ca el să fie înscris la vre-unul din gimnasiile din Iaşi, unde are să stea în gazdă la cumnata-mea, — D-na Gheorghieş.

DTa ştii foarte bine, că eu, deşi peste măsură ocupat, nu-mi neglijez copii (sic), şi Marcel nu e nici el nici têmpit, nici băiet stricat. Am ţinut înse, ca copiii mei să se bucure de viaţă, căci oameni buni numai din copii fericiţi pot să iasă, şi mĕ cuprinde jalea cînd mĕ gîndesc la spiritul egoist ce se cultivă aḑi în şcolile noastre, unde copilul de la vîrsta de şapte ani înainte e mênat cu biciul ori momit cu premii şi e cuprins în fiĕcare clipă de sintêmêntul, ca nu poate merge înainte decît încordîndu-şi toate puterile, ca să dee pe alţii la o parte.

În această selecţiune făcută spre a scoate la iveală pe cei stăruitori, îndrăzneţi şi haini la fire, Marcel, care nu e nici hain la fire nici îndrăzneţ, nici stăruitor, poate s-o pată şi el ca frate sĕu şi să rĕmăie şi de adoua oară repetent, victimă a războiului dintre profesori şi elevi. Aşi fi atunci nevoit să-l trimit şi pe el în străinătate, ceea ce n-aşi voi să fac.

Te rog dar pe DTa să faci pentru el ceea-ce eu fac pentru toţi elevii mei, să-l urmăreşti şi să-l încurajezi, ca să nu ajungă sub stăpînirea gîndului, ca profesor va să ḑică duşman neîmpăcat, pe care numai cu stăruinţe umilitoare pot (sic) să-l împaci. Dacă vei simţi, că merge greu înainte, Te rog să-mi scrii, ca să-i dau un meditator.

Nevastă-mea a fost şi mai e încă foarte mîhnită, căci nu ne-am aşteptat de loc, ca băiatul să rămîie repetent şi greu se împacă cu gîndul, ca el să rămîie la vîrsta de 15 ani în clasa II. Pe mine nu mă supără înse gîndul, că are să stea timp mai îndelungat în şcoală ; — vorba e numai, ca timpul acesta să nu fie pentru dînsul o canonie.

Sora DTale e sănătoasă şi voioasă.

Primeşte salutările noastre prieteneşti,

Ioan Slavici

Magurele, le Maiu, 1905

Iubite Domnule Sporea,

Ni-a părut rău, că nu am putut, cînd am fost la Iaşi, să te găsim şi să-Ţi mulţumim pentru silinţele ce-Ţi dai să-l încurajezi şi să-l ajuţi pe Marcel al nostru. Nu mă îndoiesc, că-n urma acestor silinţe el nu numai va trece bine clasa, dar se va îndruma şi pentru viitor, căci bună voinţă are şi ceea ce îi va mai fi lipsind e deprinderea de a-şi încorda puterile, ca să răsbească înainte.

Cumnată-mea ni-a spus, că-i este greu să-l mai ţină şi anul viitor. Rĕmîne dar să ne gîndim de pe acum, ce vom face cu el. Ea ne sfătuieşte să-l dăm în gazdă la un cunoscut al ei,

care, fiind profesor, l-ar ţine de scurt. Eu me-ntreb însе mai adese-ori, dacă n-ar fi mai bine să-l dăm în internatul statului, despre care mi s-a vorbit mult bine. Te rog să-mi spui, care e părărea DTale, căci cunoşti mai bine împregiurările. Eu nu ştiu, în ce condiţiuni se primesc băieţii în acel internat, nici dacă ar puté ori nu să fie primit.

E, precum ştii, pentru mine şi cestiune de putinţă. Crescîndu-copiii, au crescut şi greutăţile purtării de grijă pentru ei. Voi fi nevoit să trimit anul viitor unde-va şi pe cele doue mai mari dintre fetele mele, şi se fac de o dată patru, ceea ce e mult pentru un om ca mine. Caut dar soluţiunea, care e mai ieftină.

Te rog să iei informaţiuni şi să-l pui pe Marcel să-mi scrie.

Am ţinut cînd am fost la Iaşi, să-l găsesc şi pe D-l Bude, ca să-i mulţumesc pentru plăcerea, pe care am avut-o nevastă-me şi eu citindu-i epigramele care sunt fără îndoială cele mai bune, pe care le avem. Am stat însе prea puţin şi m-am mai încurcat şi cu daraveri. O zi mi s-a dus umblînd pe la biserici, alta am petrecut-o la Tăuteştii Eleonorei, ear alta am umblat pe la şcoala normală de la Copou, care mi-a plăcut fiind-că seamănă în multe privinţe cu a noastră. (sic).

Sora DTale merge bine cu sănătatea şi destul de bine cu studiile. I-a fost la început foarte greu să ţină pas cu mai bine pregătitele ei colege de aici, ear eu ţin, ca fie care se facă numai ceea ce face cu toată inima. Încetul cu încetul s-a îndrumat însе, şi Agripina, care e foarte competentă, îmi spune, că anul, acesta merge mai bine decît anul trecut. Nu-i vorba, tot ii (sic) mai place să se joace decît să între în judul, pe care o să-l poarte destul după-ce va fi ieşit din şcoală.

Mulţumindu-ţi din nou, Te rog să primeşti salutările noastre afectuoase.

Ioan Slavici

Măgurele, 11 Iunie v. 1905

Iubite Domnule Sporea,

Abia ieri s-a hotărît, că vom avé examenele la 25 şi 26 I. c. La Buşteni după toată probabilitatea nu vom merge. Noi n-am dat vile cu chirie. În cel mai rêu cas va merge dar nevastă-mea cu numai puţinele fete, pe care le încape vila luată cu chirie pentru Institut.

Sora DTale va remîné dar în institut (sic) şi nu ar fi rêu pentru dînsa, dac-ai lăsa-o tot anul aici, deci şi pe vacanţă. Dacă ţii însе s-o iei, Ţi-o dăm anul acesta.

Marcel va puté, aşa cred, să vie şi singur de la Iaşi — mai ales — dacă, plecînd seara, va sta toată noaptea în cupea.

Salutări prieteneşti şi plimbare plăcută.

Ioan Slavici

[SCRISOAREA LUI SPOREA, IN COPIE—BRUION]

Domnule Slavici

[Fiind că aţi mai terminat şi D-voastră cu ocupaţiile, Vă scriu cele promise într-o scrisoare anterioară.][1]

Vă promisesem într-o scrisoare anterioară, că Vă voi scrie îndată, ce voi crede, că aţi mîntuit cu şcoala. Mă ţin de cuvînt.

După cum aţi văzut din cele scrise de (M) Dna Gheorghiaş Marcel a eşit destul de bine, al 7-lea între 53. Dar nu fără mari osteneli a putut el obţine acest loc.

Datorită Dnei şi Dlui Gheorghiaş, care s-au ţinut tot timpul de capul lui şi nu l-au slăbit din ochi a putut obţine (locul sus numit) media sus numită. Nu mai puţin şi Marcel a avut

[1] Cuvintele dintre paranteze drepte sînt eliminate de C. Sporea.

multă (,) f. multă bunăvoinţă. Are însă şi defecte. Eu care l-am urmărit de aproape anul acesta i le-am putut constata. Vi le scriu şi D-voastră, care ca bun tată veţi cauta a i le delătura sau dacă nu ameliora.

Marcel în prima linie nu *ştie citi*. Nu vreau să zic prin acesta că nu cunoaşte literele dar este vecinic prea pripit.

Mintea şi imaginaţia lui zboară peste rînduri de zece ori mai iute de cum pot ochii urmăriI/sic/ şi /atunc / se întîmplă de cele mai multe ori, că el numai primul cuvînt îl citeşte iar pe celelalte le ghiceşte.

(Ştiu şi eu ca şi D-Voastră originea acestei goane şi că ea este rezultatul aceleaş goane care se observă în întreaga societate a noastră.)

Ştiu şi eu ca şi D-Voastră, că acestă goană îşi are rădăcinile în societatea din care facem parte şi acolo este o vecinică alergare, o vecinică grabă, care se repercutează şi la nevinovaţii copii. Ştiu, că programele sînt prea încărcate, că materialul e prea vast, că elevul cînd vine seara dela şcoală are oroare pentru ziua de mîne. Că zăpăcit numai de ideea *multului* de pe ziua de mîne deschise cărţile una după alta (,) aleargă cu ochii peste rînduri şi se pomeneşte seara tîrziu, că a citit totul, dar că nu ştie nimic. Şi e natural să fie aşa. Judecata are nevoie de încetineală, sau dacă nu repede vine fantazia să-i ia locul.

Noi (nu putem) n-am posibilitatea de a schimba programa ci din contra trebui noi să ne adaptăm ei. De aceea cînd aveţi D-Voastră timp sau dacă nu un altul, puneţi pe Marcel să citească cu voce tare şi urmăriţi-l. Deprindeţi-l, să (sic) liniştea necesară judecăţii. Nu-i permiteţi să alerge cu imaginaţia înaintea ochilor şi a judecăţii. Cereţi să şi dea seama asupra fiecărei propoziţiuni sau dacă nu asupra fiecărui aliniat de ce a citit.

Noi n-am putut face exerciţii de acest fel în decursul anului acestuia, fiindcă el avea aproape tot deauna f. mult de învăţat. Şi nu există pentru un elev mai mare chin şi tortură decît să-l pui să citească dacă e nevoe — un aliniat de 5—6 ori cînd el ştie că are foarte mult de învăţat ziua următoare. Il enervezi numai de cît şi pe urmă nu mai poţi face nimic cu el. Dar de acest fel de exerciţii nu se poate dispenza. Are neapărată nevoie de ele. Dacă le face în vara aceasta, îşi va uşura munca înzecit de mult pentru anul ce vine.

Dle Slavici (;) nu vă vorbesc gogoşi (;) dacă ai sta de-o parte şi l-ai asculta cum (învaţa) se chinuieşte învăţînd, i-ai plînge de milă. Lucrul espicabil. (Şi este esplicabil). Citînd propoziţiile la repezeală una după alta fără să le înţeleagă (,) le amestecă şi zăpăceşte şi apoi îi trebuie ciasuri întregi pînă să le descurce (şi înţelegă) iar.

Tot din cauza grabei lui are obiceiul, cînd vorbeşte, de lasă afar (sic) cuvinte, care-s necesare înţelesului. Presupune multe lucruri ştiute, de aceea devine obscur în espunere. Ar fi bine deci să i se tragă atenţiunea (or de cîte ori şi or ce vorbeşte) la or ce ocazie asupra greşelilor făcute. Adese ori mi se pare, că (e prea comod ca să judece) are un fel de lene de a judeca şi atunci îşi închipue, că o serie de vorbe aruncate la iuţeală pot înlocui judecat. (sic). Luat de scurt se corectează numai de cît. Şi ţinut de scurt şi în or ce împrejurare se va deprinde să judece tot deauna.

Încă una : (1) raţionamentul la om se desvoltă cu vîrsta. La el însă mi se pare că raţionare (sic) a mers ceva mai încet ca vîrsta, lucru, care după mine prin exercitii se poate repara. Cînd aveţi deci ocazie, ar fi f. bine să-i (puneţi) daţi probleme de raţionament, de or ce natură ar fi ele, dar de oare ce la aritmetică a fost dînsul mai slab poate că n-ar fi rău, dacă le-aţi alege din acest domeniu. Cu o piatră două lovituri.

Domnule Slavici ! Nu fără oareşi care herezitare am scris epistola de faţă. (Mai întîi fiindcă ştiam, că) Ştim (?) pe de o parte, că nu or care tată este (dispus să) bucuros, să asculte defectele fiului său ; (şi a) iar pe de altă parte scrisoarea mea privită din alt punct de vedere ar avea aerul că dau lecţii unui tată cum are să şi crească copilul. Vă rog de mi (i) / sic/ de ori să nu-mi interpretaţi scrisoarea în senzul ăsta. Ea este pornită din inimă curată şi absolut fără intenţii rele. Dezinteresat am fost cînd l-am ajutat la studii pe Marcel şi tot aşa de dezinteresat sînt acum cînd

Vă scriu aceste rînduri. Știu însă, că ați cunoscut pe Marcel ca (părinte) tată și împrejurările foarte puțin v-au permis să-l cunoașteți ca profesor. Avînd numai acestea în vedere am îndrăznit să vă scriu cele de mai sus.

Relativ la chestia mea Vă mai comunică, /sic / că ieri am primit răspunsul de cosimțire al părinților Dșoarei Eleonora[1]. Dînsa va pleca de aici la 12 Iulie. Se va abate și pe la București și dacă împrejurările i-vor permite și pe la Măgurele. Eu voi pleca de aici la 21 ca să fiu la 23 și 24 în Iași unde și cînd va fi logodna. Nunta la toamnă.

(Îmi permit să alătur acestei scrisori și).

Magurele, 8 Iulie v. 1905

Iubite Domnule Sporea,

E și de prisos să-ți mai spun, că nevastă-mea și eu ne-am bucurat de știrea bună, pe care mi-ai dat-o în prima DTale scrisoare. Am ținut totdeauna și ținem la Eleonora fiind-că e fată bună, cu minte și harnică și nu putem decît să te fericim pentru hotărîrea, pe care ai luat-o, dar o fericim și pe ea, căci ne păreți ca făcuți unul pentru altul și după prevederile noastre omenești bună viață veți petrece împreună, ceea ce ve și dorim din toată inima.

În ceea ce-l privește pe Marcel ai multă dreptate. Un singur lucru ai scăpat din vedere. Marcel are nu multă fantasie, ci multă intuițiune: ia în toate amănuntele a minte ceea ce i se presentă, vede mult și bine. Aceasta e ceea ce-l distrage și nu-l lasă să judece. E lucru firesc dar, că el învață mai mult din propria lui intuițiune decît din carte ori din spusele altora, ceea ce pentru școală și mai ales pentru școala noastră nu e bine. Eu i-au (sic) fost și în clasele primare dascăl, și în prima clasă secundară, pe care a făcut-o doi ani, unul aici la noi și unul la liceul francez. L-am ținut anume-n loc fiind-că-l știam tîrdiu (sic) în desvoltarea raționamentului; nu i-am dat însе zor fiind-ca-i făceam rĕu.

Simțĕmîntul meu e dar, că încetul cu încetul se va îndruma. Va ieși mai tîrziu om făcut dar superficial nu are să fie. Noi și-n ceasul acesta-Ți suntem recunoscători și nu vom uita nici odată, că ne-ai ajutat cu toată dragostea să-l punem pe calea cea bună. Poimâne plecam la Bușteni. Nu voi mai avé dar ocasiunea de a vedea pe Eleonora după-ce se va fi întors de la Tăutești.

Tot în scris Vĕ exprimăm dar și urarea ca în ceas bun să vè fie logodna.

Ioan Slavici

Magurele, 8 octombrie v. 1907

Iubite Amice,

Vĕ uram cu toții să Vĕ bucurați de ea și să-i jucați la nuntă, să-i purtați copii în brațe și să ajungeți a le juca și acestora la nuntă, că așa e făcut omul să se gîndească mai mult la cele viitoare și să se bucure mai mult de cele trecute.

După această introducere de ocasiune îți fac o rugăciune, care privește nevoile presentului : Marcel a intrat precum știi, în școala militară de la Iași : cred că nu-ți fac prea mare supărare, dacă Te rog să-i fii corespondent. Acum, cînd îți fac rugămintea aceasta, sarcina e grea, dară sper, că mai curînd ori mai tîrziu se va ușura.

---

[1] E vorba de Eleonora Vasilescu, eleva soților Slavici, și apoi soția lui C. Sporea.

Am alergat mult, ca să-i fac un loc în şcoală şi am făcut-o aceasta numai fiindcă el însuşi ţinea să intre. Acum, după-ce a intrat, ne scrie şi el, şi cumnată-mea, că nu mai vrea să remîie, ceea ce ne-a umplut de mîhnire, căci nu numai pierdem taxele de 600 L., pe care le-am plătit, dar nici nu ştiu, ce am face cu el. Te rog deci să-i spui, că îndeosebi eu nu-i fac silă, dar îl rog să nu ne facă greutăţi, ci să mai stee. Să se gîndească şi el, că Titu nu poate să plece şi nici pentru Fulvia nu am putut să plătesc taxa fiindcă am dat tot ceea ce am putut să plătesc taxa fiind-că am dat tot ceea ce am putut să strîng ca să-l bag pe el în şcoala militară. Să se îmbărbăteze şi el, căci ne ştie că noi părinţii lui, facem tot ceea ce omeneşte e cu putinţă pentru copii noştri. (Două rînduri şterse, sînt indescifrabile.) Deocamdată Te rog pe DTa să vorbeşti cu el, să Te mai sfătuieşti şi cu alţii şi să-mi scrii, ce(i) de făcut cu dînsul. Aici nici într-un cas nu pot să-l aduc, şi el ştie foarte bine — de ce nu pot.

Primiţi îmbrăţişările noastre afectuoase şi sărutaţi pe mititica şi pentru noi,

Ioan Slavici

Note

Un exilat pașoptist—corespondent la „Steaua Dunării"

Din prima jumătate a lunii decembrie a anului 1855, M. Kogălniceanu își instalase în paginile jurnalului său „Steaua Dunării" o corespondență pariziană (Francia, *Corespondință particulară a Stelii.* Semnat 5. Paris, X. decembrie 1855. „Steaua Dunării", an. I, 1855, nr 32, 13 decembrie, p. 127—128.)

Autorul, după intimitatea convorbirii, este un moldovean din cercul revoluționar de la 1848, sau în orice caz o persoană care petrecuse mai mulți ani la Iași. Redacția ceruse o corespondență care să privească informativ, prin prisma intereselor naționale, mersul politicii europene în jurul chestiunii Principatelor, dar colaboratorul nou angajat, răspundea unor alte comenzi. Destinul țării fu imaginat în funcție de trei variante posibile de acțiune istorică :

„Trei moduri dezlegătoare sînt putincioase pentru fericirea acestor țări în întîmplările de față. A le emancipa și a face din ele un regat ; a le reorganiza unindu-le subt suzeranitatea înaltei porți ; și a susține *Statu quo ante bellum*, introducînd reforme pe care timpul și întîmplările le cer".

Din toate acestea, rămase însă un lung „regulament" de paleative administrativo-politice : alegerea domnului dintre pămînteni și de către boerii țării, senat, obștească adunare, dezvoltarea instrucțiunii publice. „Testamentul politic al Moldo-României", firește că nu dădu satisfacție și redacția obiectă că programul este incomplet deoarece exclude reformele sociale, „tot atît și poate chiar și mai mult trebuitoare" de cît celelalte, după ce mai înainte, la propunerea corespondentului ca să existe, printre celelalte instituții noi un senat, amintit și mai sus, „sprijinitor și conservator de 24 mădulari pe viață, fără ca domnul să-i numească" atrăsese atenția în subsolul paginii că „aceasta este ideea corespondentului, iar nu a noastră".

Poziția conservatoristă a corespondentului, departe de programul „partidei naționale", încurcă pentru un moment planurile lui Kogălniceanu. Se înșelase în alegerea colaboratorului său de la Paris și renunță la el după insuccesul primei probe. Deși acesta își anunța continuarea corespondenței, între timp Kogălniceanu se gîndise, probabil, la un aliat sigur al *cauzei*. In cursul lunei decembrie încetă brusc corespondența abia începută. Inițiativa dăduse greș (o singură corespondență va mai apare în această vreme, trimisă de la Constantinopol). Această perioadă coincide însă cu o însemnare aflată în *Notele intime* ale lui C. A. Rosetti, unde spune că a scris prima epistolă „ca corespondent" la „Steaua Dunării" și că a copiat un articol despre doinele lui Alecsandri[1]. Într-adevăr, cea de-a doua corespondență „particulară" e datată 1 ianuarie 1856.

---

[1] „Am lucrat ieri la întiia epistolă ca corespondent al « Stelei Dunării », dar n-am putut-o sfîrși, am copiat-o astăzi și am trimis-o. Seara am copiat o critică ce am făcut despre doinele lui Alexandri și apoi a venit Cantacuzino". Génarie 2, 1856. C. A. Rosetti, *Note intime* (1844—1859) *scrise zilnic de* ... Adnotate și publicate de Vintilă C. A. Rosetti, Vol. II, 1848—1859, București, 1903.

Data, firește, e mai mult simbolică, semnificînd începutul de colaborare odată cu începutul noului an. Corespondența lui C. A. Rosetti apare față de data pe care el o însemnează în jurnal la o diferență de timp așa cum de obicei era de așteptat să apară, (an. II, 1856, nr. 2, 5 ian., p. 7; semnat k... cum C.A.Rosetti va semna altădată și în „Românul").

Se simți dintr-o dată schimbarea corespondentului. Mai tîrziu, C. A.Rosetti va aminti de „domnul X" cu al său „strălucit proiect de constituția viitoare a românilor", numindu-l „nobilul meu rival corespondent al «Stelei Dunării»" (nr. 10, 31 ian., p. 38).

Expresia aparține unei personalități publicistice și unui om de atitudine, neuitîndu-și nici o clipă îndatoririle sale patriotice :

„Ziua Anului Nou a fost și este serbată de toți oamenii. Bătrîni și tineri, bogați și săraci, femei, și copii, — și mai cu seamă copiii, toți salută sosirea anului, căci toți suferă, toți aspiră la ceva mai bun, și prin urmare toți speră cu durerile vor pieri cu anul ce s-a dus, și că cel nou, june și frumos, sosește încununat cu florile fericirii, cu ochii scînteind de viață, cu surîsul pe buze și cu mîinile pline de daruri și făgăduieli". Cum dar putem, serba mai bine această zi, de cît lucrînd, și lucrînd pentru jurnalul Unirii".

De la un corespondent amorf, unul dinamic, cu opinii deschise, un pașoptist care n-a uitat ce a slujit mai înainte, aspirînd cu foc la împlinirea rosturilor mai de mult visate : „Astfel, dar numai astfel sîntem încredințați, an nou, că vom intra cu tine în era cea nouă, după care necurmat aspiră România, și că vei fi menit și tu a lua de la români titlul glorios și nemuritor de «anul întîi»".

Ziua aceasta este însă aniversarea, în care negrii prochemară independența Sîntului Doming (1804).

Românii sfîrșiră anul 1855 prochemînd desrobirea negrilor noștri. Fie ca în anul 1856 să putem lucra și prochema și autonomia noastră".

Limbajul este al unui om apropiat de Kogălniceanu și al unui patriot. Numai cineva care are în sînge patima ziaristicii și care-și rîvnea pentru sine un ziar (în *Note intime*, C.A.Rosetti, atîta putere acorda ziarului că dîndu-i o foaie pe mînă și un oarecare capital, garanta că poate să răstoarne pe domn din țară), putea să izbucnească entuziast la apariția unui ziar românesc :

„«Steaua Dunării» se ivi pe orizontul întunecat al României ca să anunțe că se va lupta pentru Unirea și Independența românilor. Fii dar bine cuvîntată Stea a credinței, și facă cerul ca în anul acesta să vedem pe toți românii unindu-se mînă cu mînă, inimă cu inimă, și siguri cu o credință adevărată strămută munții și-aprinde flăcările cele stinse"....

Se scuză și își luă măsurile de protecție pentru a nu avea neplăceri din partea oficialității, asigurînd că nu își va debita părerile sale ci va da curs opiniilor exprimate în presă așa cum se cuvine să procedeze un corespondent. Pregăti o coloană de referințe la politica europeană, păru destul de sceptic pentru ziua de mîine și ajunse acolo unde voia de mai înainte să ajungă : [„Ieri, românii din Paris primiră o depeșă electrică, prin care li se fac cunoscut moartea compatriotului Ioan Voinescu, a cărui pierdere este foarte simțitoare pentru români, căci pe lîngă patriotismul său, Voinescu era și în fruntea literaturii noastre".

Apoi deveni foarte duios, așa cum se întîmplă curent în comportările lui C. A.Rosetti :

„Cuprins de patima suspinelor de care mor exilații, de care muri și iubitul nostru istoric Nicolae Bălcescu, Ioan Voinescu se duse la Rai, unde spera c-o climă mai dulce îi va da putere a-și prelungi zilele cel puțin pînă va putea să-și îmbrățișeze copilașii și să-și dea sufletul în locul care l-a fost primit".

Dispăruseră micile incidente ale lui Rosetti cu unii din frații Golești. În fața țării nu răbufni nimic din ceea ce strica „frăția" între exilați. C.A.Rosetti îi înfățișă pe tovarășii săi de luptă, Ștefan și Nicolae Golescu în mărinimia lor sufletească, slujind pe muribund cu abnegație, ducîndu-se „lîngă fratele lor de suferință" cu afecțiunea lor unică.

Îl plînse pe Voinescu ca pe un exilat mîncînd în sărăcie plinea străinătății.

„Izgonit din patrie de șapte ani, pe lîngă feluritele privațiu cu care se lupta, căci era unul dintre cei mai săraci ai emigrației, el îndura durerile cele mai cumplite, de dorul copilașilor săi pe care-i iubea nu numai ca un tată ci ca o mumă".

Sentimentalismul patern este un leit motiv în *Notele* lui C. A. Rosetti. Împăcarea cu conștiința că prietenul său murise la datorie intră în doctrina intimă a jurnalului său :

„A ! Facă cerul ca cel puțin în minutele din urmă să fi găsit mîngîierea în conștiința sa de român, și în pilda ce văzu cu cîteva zile mai înainte prin moartea exilatului polon, marele poet Adam Mickiewicz".

În următoarea corespondență, C.A. Rosetti simți nevoia să vină cu o știre mai senină, „plăcută" chiar. În curînd, apărea cartea lui Quinet despre români. Îl prezentă pe istoricul francez cu un protocol afectuos, ca pe „unul din cei mai mari oameni ai Franciei care ne onora prin prestigiu și afecțiunea ce ne nutrea în toate împrejurările grele prin care trecusem după 1848.

Pentru că era la ordinea zilei chestiunea mînăstirilor închinate găsi de cuviință să expună lucrarea Dorei D'Istria : *La vie monastique dans l'église orientale par*....Trecu peste politica occidentală față de Rusia, și omagiul reveni lui Napoleon al III-lea, împăratul exaltat de „ideile napoleoniane".Era credul cu planul unui război anti-rusesc, utopie a pașoptiștilor în exil că numai în felul acesta vor scăpa Principatele de ocupația țaristă, și calcula efectivele militare pe care le-am fi putut pune la dispoziția Franței (50—60 mii).

Se comentă moartea sculptorului David care la 1848 fusese reprezentant al poporului :

„Toți democrații însemnați urmară trupul mortului pînă la cimitiriu. La sfîrșit marele poet Béranger fu purtat în triumf de către artiști și studenți" (nr. 4, 12 ianuarie, p. 15—16. Semnat K., Paris, 9 ianuarie).

Kogălniceanu, pentru a risipi bănuiala că inițiala K. ascunde numele său, iar „cronica particulară" este o simplă invențiune redacțională, recurse la un alt truc, cu cea de-a treia corespondență. Un subterfugiu pentru a deruta din nou oficialitatea căimăcămească. Inițiala autorului fu completată, dîndu-se, însă, un nume fictiv : *Constandinescu*. Comentariul rămase la prezentarea situației generale a politicii europene, repetînd anunțul morții lui David și a lui Voinescu.

Aflăm în plus că au asistat la înmormîntarea acestuia din urmă Manin, de Montoucly, istoricul Henri Martin, poetul Antony Deschamps, Eliss Régnauld etc. Mai puțin interesant față de cît ar fi putut spune C.A. Rosetti cu verva lui publicistică de totdeauna, (nr. 7, 24 ian., p. 27).

„Steaua Dunării" merse mai departe și publică un *Necrolog*, reproducînd după „Gazeta de Francia" filmul înmormîntării lui I.Voinescu (nr. 8, 26 ian., 31—32.) Se pregătiseră trei discursuri, dintre care s-au citit numai două, unul în franțuzește (al luiUbicini), altul în românește pronunțat de C.A. Rosetti, (al treilea discurs fusese scris de studentul Gheorghe D. Vernescu). Redacția îl dădu exemplu „de ce înseamnă trăsurile unui condei strălucit care au scris sub dictarea unei mari inimi", firește reproducînd după aceasta cuvîntarea lui C. A. Rosetti și a lui Ubicini. Textul este important din punctul de vedere informativ și argumentativ. Tot ce spune aici C. A.Rosetti s-a spus și în comentariile semnate pînă acum cu *K.* și *Constandinescu*.

„Fraților, Voinescu a cerut să fie înmormîntat la Paris : aceasta pentru sufletul său obosit era o mîngîiare de a fi depus de compatrioții săi în acest pămînt sacru al Franciei, și în lipsa familiei sale de a fi condus de membrii familiei sale politice, de acei cîțiva amici cu care el a fost lucrat, a sperat și a suferit atîția ani".

„Boala care ni l-a răpit este aceea care duce la mormînd pre cei mai mulți exilați. Pre iubitul nostru frate Nicolai Bălcescu, a cărui a nume trebuie să rămîie nemuritor între români..."

Idolatria lui Voinescu pentru copiii săi, pentru patrie, sacrificarea familiei, mîngîierea lui de tată cu aceea de oștean al datoriei patriotice sînt leite cu frazele și expresiile lui C. A.Rosetti.

Apelul la viitor este permanent în *Notele* sale *intime*. „România va fi liberă, și trupul tău va fi transportat în sinul ei ca rămășițele unui vechi stegar. Copiii tăi vor deveni oameni și vor

urma calea ce le-ai tras tu cu lacrimile inimei tale. Ochii tăi nu vor putea saluta cu lacrimi de bucurie ziua renașterii".

Corespondența din 27 ianuarie începu cu biblica *Pace vouă*, dragă lui C.A.Rosetti. Răstălmăci cuvintele prin circumstanța războiului și prins cu discuțiile dintre părțile beligerante, trecu pe nesimțite la unele nimicuri gazetărești, vorbind despre Senatul francez de la Luxembourg, inexistent și conservatorist. În final, C. A.Rosetti povestea despre ultimul eveniment întîmplat românilor la Paris: o serbare pregătită la Biserica română de către exilați. „Venerabilul arhimandrit Iosafat" (prietenul lui C.A.Rosetti și oficiant, nași la botezul unuia dintre copiii săi), îi invitase la un *Te-deum* pentru emanciparea țiganilor (nr. 10, 31 ian., p. 38—39).

Corespondentul nu putu trece pasiv peste agitația în legătură cu problema păcii și cu pronosticurile viitorului. Comentariile însă vizau, în primul rînd, destinul pe care îl vor avea Principatele românești după terminarea războiului. După o revistă a presei occidentale pe tema reuniunii marilor puteri, C.A.Rosetti, sfîșiat în cîteva locuri de cenzura Căimăcămiei Moldovei, dete drumul, totuși, teoriei sale cu privire la reforme, la climatul dicuțiilor legate de aspectul exterior al chestiunii; cum trebuie să se facă ele, de jos în sus sau de sus în jos. Se întrebă singur pînă cînd va mai dura această situație, și răspundea că pînă atunci cînd libertatea nu se va mai confunda cu licența și că se va asigura libertatea tiparului, căci numai prin dezbateri libere, adevărul iese la lumină. În rest, amănunte despre tipărirea eșalonată a lucrării lui Quinet (nr. 12, 4 febr., p. 47. Semnat tot *Constandinescu*. Corespondența e datată distrat: 5 februarie, 1856).

Același autor, după o relativă pauză continuă firul preocupărilor antecedente. Cel care deplîngea lipsa de libertate a tiparului, cînd i se oferi ocazia inversă, o salută cum numai Rosetti se pricepea să toasteze:

„D-astă dată, domnule, iau condeiul în mînă spre a saluta și eu libertatea tiparului. Trăiască în fericire cei cari au cerut-o și cei cari au proiectat-o! Trăiască România și fiica ei ce-a dulce, Moldavia, care în cîteva zile desființă sclavia trupului și a minții. (nr. 15,14 febr., p. 58. Semnează *Constantinescu*, Corespondența e datată: Paris, 9 februarie, 1856).

Improvizația pe tema patriotică, efortul de a inventa un sens din acest eveniment și de face puțină literatură în jurul subiectului eliberării țiganilor, a libertății tiparului, îl duce pe autor să se descopere cu ușurință:

„Într-una din serile trecute, (4 februar) poate tocmai în minutul cînd se hotăra, cînd se subscria Decretul cel sfînt al desființării uciderii sufletului, a cugetării omenești, ieram în cămara mea din al cincelea etagiu și mă gîndeam la ce se gîndește necurmat astăzi Românul cînd văzui d-odată o lumină mare, (despre care ți-au vorbit jurnalele Parisului), un glob de foc, o stea înflăcărată, venind despre Panteon și mergînd spre Palatul orașului. (*Hotel de ville*).

Fi-va oare, mi-am zis, un răspuns la cugetările mele? Fi-va oare Steaua României ce n-o mai văzurăm strălucind d-atîta timp ce mi s-arată acum ieșind din templul minții omenești, din Panteon, și mergînd spre palatul d-unde fură proiectate drepturile oemenirii? "(p. 58—59).

După această prevestire, coincidență și exaltare, Rosetti divaghează, dă un cadru problemei, amintind că în Franța „a trebuit să vie Revoluția de la 1789 ca să fie sfărîmată cenzura". Moldoveni erau de felicitat pentru că au zdrobit „în liniște lanțurile ce țineau în sclavie trupurile țiganilor și mintea și sufletul românilor".

Golul de inspirație fu umplut cu o lungă divagație despre sensul cuvîntului libertate. E un drept legat de natura omului, implicat de existența sa, care nu trebuie confundat cu licența, cu degradarea și vulgarizarea înțelesului. De aceea, C.A.Rosetti se lansă într-un echivoc zicînd că oftează puțin după vremea cenzurii. Aceasta pentru că ea obliga la o agerime a activității publicistice, făcînd să se citească adevărul printre rînduri, apoi pentru că în condițiile unei libertăți totale a tiparului, zicea Rosetti, scade răspunderea morală pentru ceea ce scrii.

„Iubesc libertatea dar tocmai pentru că mă închin ei cunosc și datoriile ce ea ne impune; și de aceea în numele suferințelor trecute ale Patriei noastre, în numele strălucitului viitor ce ni

se deschide, conjur pe compatrioţii mei a nu se apropia de sfîntul altar, şi care este masa pe care scrie scriitorul cel liber, cu mai puţină cucernicie adîncă, decît avea odată mumele noastre cînd apropiau buzele lor de sfîntul potir" (p. 59.).

Revelaţia acestui număr al ziarului „Steaua Dunării" o constituie însă ieşirea lui C. A. Rosetti din anonimatul rubricii de pînă acuma *corespondenţa particulară*, dînd drumul lungului eseu critic despre volumul *Doine şi lăcrimioare de domnul V. Alecsandri*, apărut în 1852 (an. II, 1856, nr. 15,14 febr., p. 59—60; semnat C.A. Rosetti).

Lăsă de o parte mîhnirea ce şi-o mărturisise în jurnal din cauza vieţii mondene a poetului la Paris, în primii ani ai exilului, şi apăru în „Steaua Dunării" ca acuzator al dezinteresului cu care fusese întîmpinată apariţia volumului de poezie, a prietentului său. Şi cel ce odinioară dovedise sensibilitate poetică şi poetizantă în politică, se lansă într-o exegeză care continuă să apară în mai multe numere, constituind, cred, o primă analiză critică a poeziei lui Alecsandri[2]. Zise că el vrea să caute în poeziile lui Alecsandri „izvorul de unde bînd autorul *Doinelor*, deveni poet şi creator", însă pînă a se apropia de acest loc cu minunea, C.A. Rosetti făcu cîteva raiduri prin epocă pentru a arăta unde îşi avea originea fenomenul liric. Plăcîndu-i să teoretizeze şi să divagheze despre orice, se ocupă în introducere despre metamorfoza mişcărilor sociale care pregătise drumul lui Alecsandri către „izvor". .... „de la 1841 intrarăm într-o epocă de tranziţie. Educaţie, moravuri, legi, limba chiar, totul în sfîrşit, străin ţintei şi naturei româneşti îmbătrînit, putrezit aşteaptă numai o suflare puternică ca să piară sau să se prefacă".

În acest context literatura nu putea să peregrineze prin paradisuri artificiale. Îmbracă straiele acestei epoci:

„Literatura dar, ce nu este decît expresia societăţii, poetul carele nu-i şi nu poate fi decît contimporan, ce poate fi în acei timpi nenorociţi de învălmăşeală în carele totul se sfîrşeşte şi nimic n-a început încă".

Poetul „ceasurilor de mulţumire", se întrebă ce este poezia?

„Manifestaţia simţămintelor celor mai bune, celor mai adevărate şi celor mai sincere ce avem toţi în noi, exprimate de poet astfel încît fie cine să se poată recunoaşte şi zice: «sînt ale mele»"

Alecsandri fu prezentat de către C.A. Rosetti ca un fiu al poporului, cu educaţie patriotică în familie, cu simpatie firească pentru ţărani, trăind „în mijlocul sătenilor", încît procesul poetic a urmat de la sine cursul de cunoaştere şi exprimare „a adevăratelor simţăminte ale românilor".

Fără o integrare în complexul viu al fenomenului ţării, Alecsandri ar fi fost un instrument fără partitură şi fără simţire".... dacă domnul Alecsandri n-ar fi avut fericirea de a trăi în mijlocul sătenilor şi a-i iubi, negreşit că nici el n-ar fi avut mîndria strămbunilor, n-ar fi cunoscut limba florilor, a vîntului, şi-a rîurilor, n-ar fi avut puternica energie a unui popol carele renaşte şi n-ar fi putut să ne spuie ce simte, ce crede, ce trebuie şi ce voieşte românul ca să-şi poată împlini misia sa pe pămînt (nr. 17, 18 febr., p. 68.).

În comentariile la doină, C.A.Rosetti explica de ce românul „este o naţie plugară şi războinică". Pentru că a fost sugrumat de străini, i-a rămas frate codrul. Capitolul *Doina* (nr. 18,21 febr., p. 72), cu subtitlul: *Ce este hoţul român*, clarifică acest termen acceptat şi de cercetătorii moderni. Hoţul, ca şi haiducul, „este pentru români răzbunătorul său, eroul, patriotul carele aspiră după libertate. Astfel îl găsim în toate cîntecile populare şş-astfel ni-l arată şi D. Alecsandri în poeziile sale".

C.A.Rosetti, discută cum se discuta la 1856, fără pretenţii, dar şi fără naivităţi flagrante. Comentariile au fraza mai adunată şi sînt ferite de alunecările la vale ale cursivităţii sale ziaristice.

---

[2] Comentat şi în Vasile Alecsandri, *Opere I, Poezii*. Text stabilit de G. C. Nicolescu şi Geta Rădulescu-Dulgheru, Edit. Academiei, 1965, p. 89—90.

Definițiile uimesc ; le mai repetă Macedonski la moartea poetului în 1891 :

„Doinele d. Alecsandri, cap d'opere ale inspirației naționale, sînt pentru mine Iliada și Odiseia României" (*Doina. Trei amoruri în luptă*, nr. 20, 25 febr., p. 80.).

Desluși trei ipostaze în poezia lui Alecsandri : Amorul filial, amorul de patrie și amorul fecioarei. Critica lui C.A.Rosetti rămase mereu în serviciul îndatoririlor sale pașoptiste, discutînd în spiritul „Daciei literare", adică al ideologiei artistice a generației sale. Raportarea poeziilor se făcu la idealul istoric al momentului și la modul în care el își găsise expresia în poezia lui Alecsandri.

Urmă o pauză în colaborarea sa la „Steaua Dunării". Continuarea acestui esseu critic apăru abia în nr. 24 (22 mai, p. 96). Cită copios din Michelet, într-adevăr superb ca definiție a poeziei lui Alecsandri, încheind cu toată reverența :

„Cînd a vorbit și a vorbit astfel dl. Michelet, geniul cel mai mare al istoriei Franței, ce-mi mai rămîne mie decît a suspina

Ziua și noaptea ; fugi, fugi copilă,
De străin mîndru cu glasul blînd.

Poezia lui Alecsandri umplea dorul de țară al exilaților, le ținea focul aprins :

„Dup-o suferință necurmată de șapte ani, e mîngîietor pentru o inimă de român să mai audă vorbindu-i cineva :

De cel loc nebiruit
Unde-s palușile crunte,
Unde cresc stejari la munte,
Unde nasc voinici de frunte".

Era o fericire pe care Alecsandri le-o dăduse exilaților simțind din nou țara aproape. C.A. Rosetti îi mulțumi în numele lor :

„Și-această fericire ție-ți ți-o sînt dator poet al Doinelor României".

Foarte interesant evoluă esseul lirico-critic. Începu un nou foileton cu considerația că omul îndrăgostit are o comprehensiune a îndrăgirii a tot ce înconjură ființa iubită, remarcînd că „în cîntările poetului bărbat al saloanelor, o mai repet, n-am găsit nimic care să poată susținea comparațiunea cu poezia celuilalt Alecsandri, poet al Doinelor ; nimic mai niște slabe „ceasuri de mulțemire" ca ale mele ; nimic decît un amor rece, sterp, închis," (nr. 27, 31 mai, p. 108).

Curios că tocmai unui sentimental ca Rosetti să nu-i mai dea satisfacție amorurile triste ale lui Alecsandri, legîndu-și speranța că „Doinele și Mărgăritele" „vor șterge întristarea ce ne-a lăsat „Lăcrămioarele și Suvenirile".

După acest intermezzo în activitatea corespondentului la „Steaua Dunării" care îi captase interesul și preocupările sale gazetărești, C. A. Rosetti reapăru în prima sa calitate de colaborator. Fu însă mai mult un adio decît o cantinuare de activitate. Corespondența din 26 iunie 1856 (publicată numai peste două zile sub semnătura Kostantinescu, deci putea exista un mijloc de circulație neoficializată prin poștă), îl atinse ușor pe Kogălniceanu pentru că acesta îl uitase tocmai într-un moment important al vieții politice europene. De fapt nu se ocupă decît tactic de acest lucru. C. A. Rosetti dădu amploare unui subiect care era scump lui ca revoluționar : sărbătorirea celei de a „optelea an al învierii de la 1848".

„Românii, care cu cortel, care cu batiste pe pălărie merseseră la Meudon în pădure. Masa a fost prezidată de mitropolitul Iosafat care unise altarul legii și al patriei, ridicînd în exil „crucea stindardului românesc", și de către Zoe Golescu, muma română care își oferise fiii revoluției.

Ce sens frumos dă C. A. Rosetti banchetului, ca o agapă a fraternizării pe vecie în numele țării :

„Banchetul nostru prezidat astfel și dat pentru sărbătoarea zilei aniversare a unei libertăți de trei luni, și a unei speranțe de viață națională ce de la banchetul lui Mihai n-a mai fost

gustat românul, nu putea fi altfel decît o nouă înfrăţire între toţi acei ce veniseră aci ca să mănînce împreună pîinea şi sarea unirei, a dreptăţii şi a frăţii" (p.155).

Elogiul revoluţiei, credinţa neabătută că „o revoluţie ieşită din suspinul unei naţii întregi poate fi abătută dar biruită niciodată".

Finalul se concretiză într-o horă, alţii jucînd alături „danţul de brîu".

De acum încetează corespondenţa particulară a lui C. A. Rosetti de la Paris. Vara, Cezar Boliac începu seria de *Scrisori în ţeară*, cu preocupări de arheologie şi de cultură, fantazînd ca mai tîrziu N. Densusianu :

„Negreşit că Tomi a fost unde este Tulcea şi s-a zidit de un erou Tomos unde a fost cetatea Tamira" (nr. 55—56, 9 aug., p.133—134).

Susţinerea politicii lui Kogălniceanu de către C. A. Rosetti avea să continue în curînd direct din paginile „Românului". Agitaţia reîntoarcerii amortiză pasiunea sa de corespondent la ziarul lui Mihail Kogălniceanu.

Sosea vremea cea mult visată a întoarcerii sale în ţară.

Marin Bucur

Date noi privind viaţa şi activitatea publicistului Bonifaciu Florescu (1848 — 1899)

I

S-a spus — şi pe bună dreptate — că Bonifaciu Florescu a intrat „în raza istoricului literar", cu deosebire, „pentru faptul de a fi considerat ca fiu al lui Nicolae Bălcescu"[1]. Stabilirea paternităţii sale a suscitat, şi mai suscită încă, discuţii. Rîndurile pe care i le consacrăm sînt menite, pe de o parte, a aduce noi contribuţii la stabilirea împrejurărilor în care s-a născut ca fiu al Luxiţei Florescu şi al lui Nicolae Bălcescu şi, pe de altă parte, la cunoaşterea multiplelor preocupări — istorice, literare, didactice, politice — pe care le-a avut în decursul unui sfert de veac.

★

Al treilea dintre cei zece copii [2] ai marelui agă Iordache Florescu[3] şi ai soţiei sale Anica născută Suţu[4], Alexandra — cunoscută sub diminutivul de Luxiţa [5] — vede lumina zilei în anul 1816[6] în casa părintească din mahalaua Scorţarului de pe cheiul Dîmboviţei.

[1] G. Călinescu, *Bonifaciu Florescu*, în *Studii şi cercetări de istorie literară*, [Bucureşti] Editura tineretului, [1966], p. 184.

[2] George D. Florescu, *Istoricul unei vechi case bucureştene : Casa Floreştilor din Mahalaua Scorţarului*, Extras din Buletinul Societăţii arheologice „Bucureştii vechi", anul I — V, 1935, [Bucureşti], p. 12—14, notele 39—46.

[3] Iordache Florescu (1789—1848), unul din cei nouă copii al vornicului Ioniţă Florescu (1740—1801) şi ai Anichii Florescu (1757—1848) fiica marelui ban Dumitrache Ghica şi a Mariei Văcărescu (George D. Florescu, *op. cit.*, p. 4, notele 3, 5—7, p. 11, nota 36).

[4] Anica Florescu (m. 1878) fiica lui Grigore beizadea Suţu şi a Saftei Nicolae Dudescu (George D. Florescu, *op. cit.*, p. 4, nota 3, p. 15 şi nota 47).

[5] Lucsandra, Luţica, Luţa, Lucia (Cornelia Bodea şi Paul Cernovodeanu, *Materiale noi pentru biografia lui Nicolae Bălcescu* [*I*], în „Studii", XV, 1962, nr. 2, p. 375).

[6] George D. Florescu, *op. cit.*, p. 12, nota 39. Catagrafia oraşului Bucureşti din 1838 o înregistrează în vîrstă de 21 de ani. Vîrstele trecute aici copiilor agăi Iordache Florescu, cu excepţia celei a Frusinei (Frosa), nu corespund realităţii (Arh. St. Buc., *Catagrafii*, dosar 82/1838, *Culoarea de roşu, Mah. Sf. Dimitrie*, nr. de ordine 1739, f° 357). În catagrafia din 1831 nu sînt trecute vîrstele copiilor (Ibidem, *Catagrafii*, dosar 1789/1831, *văpseaua de roşu*, partea I, *mah. Sf. Dimitrie*, nr. de ordine 1026, f° 313).

Căsătorită la 15—16 ani, în 1832 [7] cu parucicul Filip Krijanovski — din batalionul „Ecaterina" al polcului al 9-lea al trupelor ruseşti staţionate, în acea epocă, în Ţara Românească — după numai „cîtăva vreme" [8], tînăra soţie cade bolnavă, neputînd suporta temperamentul bărbatului. Sfaturile „duhovniceşti" ale eclesiarhului Luca — trimis în casa soţilor, la 28 decembrie 1832 de către Mitropolie, la cererea biv vel agăi Iordache Florescu, tatăl fetei — nu servesc la nimic. Ca urmare, Mitropolia încuviinţează, deocamdată, la 8 ianuarie 1833, „a să osibi tinerii cu lăcuinţa" [9]. Din ordinul potpolcovnicului Odobescu, cu asentimentul generalului Kiselev, Filip Krijanovski este trimis la Silistra, unde se afla batalionul său, iar de aici în Rusia „după treabă ostăşească" [10].

Trei ani mai tîrziu, la 29 iulie 1836, la cererea, acum „brigadnăi aghiotant i căpitan şi cavaler" Filip Krijanovski, întors din Rusia, Mitropolia dă sentinţa definitivă asupra desfacerii căsătoriei sale, lăsîndu-i pe foştii soţi „slobozi a merge spre altă căsătorie de vor voi" [11].

Această căsătorie nefericită a lăsat, fără îndoială, urme adînci asupra sănătăţii şi stării morale a Luxiţei, maturizată la o vîrstă mult prea fragedă [12].

Floreştii, deşi rude cu mai toţi domnitorii Ţării Româneşti şi chiar ai Modovei din prima jumătate a secolului al XIX-lea [13] şi cu familii boiereşti de întîia treaptă [14], nu cunosc *cu toţii* o stare materială prea înfloritoare. Spre deosebire de ramura lui Manolache Florescu, înstărită şi identificată cu interesele marii boierimi, membrii familiei agăi Iordache Florescu, mai cu seamă fii săi Costache şi Dimitrie — cărora li se alătură Luxiţa — vin în contact, de timpuriu, cu cercurile progresiste, avîntîndu-se cu toată pasiunea tinereţii lor în mişcarea de renaştere a ţării. Casa Floreştilor din mahalaua Scorţarului devine, astfel, în al patrulea deceniu al veacului trecut, locul de „întruniri ale acelora cari au fost promotorii curentului de regenerare a ţărilor române" [15].

---

[7] George D. Florescu, *op. cit.*, p. 12, nota 39. Foaia de zestre a Luxiţei Florescu poartă data de 5 octombrie 1832 (Arh. St. Buc., *Tribunalul Ilfov*, secţia politicească, dosar 15563/1833, f° 18 şi 47; *ibidem*, *Tribunalul de comerţ*, dosar 9409/1837, f° 2—2^{v} şi 9).

[8] Cei doi soţi au locuit împreună mai puţin de trei luni (octombrie—decembrie 1832).

[9] G. Călinescu, *op. cit.*, p. 186. Actele cercetării făcută de Mitropolie la B.A.R., mss. rom., 650, f° 187; *ibidem*, mss. rom., 3937, f° 187, copie f° 200. Alte acte, referitoare la asigurarea zestrei: Arh. St. Buc., *Logofeţia dreptăţii*, dosar 13713/1833; *ibidem*, *Tribunalul Ilfov*, secţia politicească, dosar 15563/1833; *ibidem*, *Obştească epitropie*, dosar 6620/1833.

[10] Arh. St. Buc., *Tribunalul Ilfov*, secţia politicească, dosar 15563/1833, f° 9 şi 26.

[11] B.A.R., mss. rom., 3937, f° 93. Vezi şi G. Călinescu, *op. cit.*, p. 187.

[12] Luxiţa primise o zestre — la căsătoria cu Filip Krijanovski — în valoare de 1604 galbeni, căreia i se mai adăugaseră şi „patru suflete ţigani robi" (Arh. St. Buc., *Tribunalul Ilfov*, secţia politicească, dosar 15563/1833, f° 18); din anul 1836 i se acordă şi o pensie de 200 de lei pe lună („Analele parlamentare", VI, 1835—1836, Bucureşti, 1895, p. 289). Din averea sa a dăruit, în 1837, doctorului Iosif Sporer „pă Nicolaie robul domnii sale", „pentru mai multe căutări ce au făcut părintelui dum-ei la boala ce au avut" (Arh. St. Buc., *Tribunalul de comerţ*, dosar, 9409/1837, f° 1^{v}). Tot în această perioadă banii ce îi reveneau din pensie şi, probabil, şi alţii, îi împrumută Visteriei; în 1837 Visteria primise de la Luxiţa suma de 200 de galbeni şi 6300 de lei cu o dobîndă de 12% pe an („Analele parlamentare", IX, 1839—1840, Bucureşti, 1898, p. 495, 516—517).

[13] Anica — soţia lui Ion Florescu, moşul Luxiţei — era sora fraţilor Grigore şi Alexandru Ghica, ambii domnitori ai Ţării Româneşti (Grigore IV, 1822—1828 şi Alexandru, 1834—1842), Ion Emanuel Florescu — văr primar cu fraţii Floreşti — se căsătoreşte, întîia oară cu Catinca, fiica domnitorului Gh. Bibescu, iar a doua oară cu Alina Ştirbei. Anica, sora lui Ion Emanuel Florescu, se căsătoreşte, la rîndul ei, cu Iancu Bibescu, fratele domnitorului. În fine, însuşi Iordache Florescu, tatăl Luxiţei, era căsătorit cu Anica Suţu, fiica lui beizadea Grigore Suţu şi soră cu Mihai II Suţu domn al Moldovei şi nepoată de fiu a lui Mihai I Suţu şi el domn al Moldovei (G. Călinescu, *op. cit.*, p. 185).

[14] Cu fraţii Goleşti, de pildă, fraţii Floreşti erau veri al doilea, părinţii lor fiind veri primari (George D. Florescu, *op. cit.*, p. 12, nota 38).

[15] George D. Florescu, *op. cit.*, p. 12.

În acest mediu îl cunoaşte Luxiţa pe Nicolae Bălcescu. Tînărul, care la 19 ani fusese închis în temniţele stăpînirii ispăşind aproape doi ani în chiliile de la Mărgineni pentru ideile sale generoase de ridicare a poporului român, va fi făcut, desigur, o puternică impresie asupra Luxiţei. I-au apropiat idealurile comune, patriotismul de care erau animaţi amîndoi. În vîltoarea luptei de la 1848 împotriva contrarevoluţionarilor, Luxiţa trimitea prietenului ei şi prin dînsul tuturor românilor un mesaj de o înaltă forţă morală : „pierdeţi-vă starea, viaţa, totul, numai drepturile [-ţării] dobîndite, nu !" [16]

Prima informaţie pe care o avem despre relaţiile dintre Luxiţa Florescu şi Nicolae Bălcescu datează din anul 1843. Într-o corespondenţă către Ion Ghica, aflat la Iaşi, Bălcescu menţionează, printre altele, la 23 octombrie 1843 : „cînd eram la ţară am petrecut vreo cîteva zile cu M-me Călinescu... M-au însărcinat atît ea, cît şi prietena ei, Luţica Florească, să-ţi scriu din parte-le, complimente" [17].

Celor cîtorva indicii cunoscute — indicii care nu au convins pe toţi cercetătorii [18] — despre relaţiile dintre cei doi, Luxiţa şi Nicolae, le adăugăm astăzi dovezi care ne dau certitudinea că rodul legăturii lor a fost, fără îndoială, *Bonifaciu Florescu*. Firește, nu trebuie să ne aşteptăm, într-o chestiune atît de delicată, la atestări exprese, dar dintr-o suită de „coincidenţe", aluzii şi chiar fapte, adevărul reiese cu evidenţă.

La 14 iunie 1844 pleca la băile din Austria, de fapt, din Transilvania [19] „Dumneei Cocoana Lucsiţa Florescu" [20]; a doua zi, lua acelaşi drum, „D. Nicolae Bălăcescu" (!) [21] Este mai mult decît probabil că cei doi s-au întîlnit în străinătate, plecarea lor la o zi distanţă constituind, desigur, o precauţie justificată pentru a salva aparenţele.

O a doua „coincidenţă" este plecarea din 1846. Sînt cunoscute împrejurările în care Nicolae Bălcescu este silit a părăsi ţara. Paşapoartele sale, cel românesc eliberat la 31 mai 1846, şi cel austriac, la 1 iunie 1846 poartă ambele, viza ocîrmuirii de Vlaşca şi cea de la Giurgiu la data de 3 iunie 1846 „pentru slobodă călătorie cu vaporul peste graniţă în statul Austriei la Europa" [22]. Necunoscut este însă faptul că, trei zile mai tîrziu, la 6 iunie acelaşi an, Iordache Florescu adresa Departamentului din Lăuntru o cerere pentru eliberarea unui paşaport fiicei sale Luxiţa „pentru mergerea... la Viena şi de acolo în părţile Italiei pentru căutarea sănătăţii sale" [23] şi, la 16 iunie 1846, „D-ei Cocoana Luxiţa Florească" părăsea Bucureştii în direcţia Giurgiu, spre Viena [24].

---

[16] Scrisoarea Alexandrei Florescu către Nicolae Bălcescu, [Pesta], 31 iulie/[11 august 1848] (Cornelia Bodea şi Paul Cernovodeanu, *op. cit.*, p. 385).

[17] N. Bălcescu, *Opere*, [Vol.] IV, *Corespondenţă* ... Ediţie critică de G. Zane, Bucureşti, Editura Academiei R.P.R., 1962, p. 38.

[18] G. Zane, *Note şi materiale*, la N. Bălcescu, *Opere*, IV, p. 530.

[19] Bălcescu, plecat şi el la apele minerale din Austria, îi cerea lui Ghica să-i adreseze corespondenţa la Braşov, la George Bariţ (Cf. N. Bălcescu, *op. cit.*, IV, p. 60).

[20] Arh. St. Buc., *Vornicia din Lăuntru*, dosar 1532/1843, vol. I B, f° 1439.

[21] *Ibidem*, f° 1440. Că este vorba de Nicolae Bălcescu rezultă îndubitabil şi din faptul că serdarul Nicu Bălăcescu era trecut în aceleaşi liste ale poliţiei venind de la Călăraşi la 26 iunie 1844 (*Ibidem*, f° 1451), pe cînd N. Bălcescu se reîntorcea în ţară la 4 august 1844 împreună cu, printre alţii, şi Dimitrie Bolintineanu (*Ibidem*, f° 1514).

[22] G. Zane, *Aspecte noi ale vieţii lui N. Bălcescu în lumina unor documente inedite*, în „Studii", XIII, 1960, nr. 1, p. 42.

[23] Arh. St. Buc., *Vornicia din Lăuntru*, dosar 1113/1840, vol. VI, f° 646. Aga Iordache Florescu încuviinţează fiicei sale Luxiţa să ridice pentru călătoria în străinătate cîte 200 de galbeni lunar din zestrea ei, sporită acum la 3000 de galbeni, după cum ne-o dovedeşte însemnarea făcută de însăşi Luxiţa în 1846, pe un bruion de chitanţă: „această este scrisă de tate-miŭ înaintea plecări[i] mele la Italia" (Original, colecţia George D. Florescu). Tot din această perioadă datează şi o scrisoare a tînărului Iorgu G. Florescu către sora sa, unde-i aminteşte despre „la divin[e] Italie, où vous vous trouvé[z]"(!) (Original, colecţia George D. Florescu).

[24] Arh. St. Buc., *Vornicia din Lăuntru*, dosar 1532/1843, vol. II, f° 227.

La Viena se afla şi Nicolae Bălcescu în tovărăşia lui Iancu Alecsandri, Costache Negri şi a fraţilor Eudoxie şi Alexandru Hurmuzaki, de unde pleacă spre Paris. Din cele cunoscute nouă Luxiţa s-a aflat şi ea la Viena, îndreptîndu-se, de aici, spre Veneţia, unde trăsese la hotelul *Leone bianco* [25], pentru ca mai apoi să se stabilească la Pisa [26].

Itinerariul călătoriei lui Bălcescu în Italia din primăvara anului 1847 este cunoscut pînă la amănunte [27]. La 3 februarie îi scrie lui Ghica, din Paris, că urmează să plece „peste vro trei zile" avînd, ca punct terminus : Palermo, unde dorea să întîlnească pe Alecsandri şi Elena Negri.

Vizele paşaportului său ne permit a şti exact locurile prin care a trecut şi timpul cît a stat în diferitele oraşe ale Italiei. Această reconstituire, în timp şi spaţiu, ne este deosebit de preţioasă datorită faptului că Luxiţa Florescu se afla şi ea în Italia.

La 19 februarie 1847, Bălcescu obţine de la Consulatul regal al Siciliei din Marsilia, viza pentru Neapole „via de mari". Trei zile mai tîrziu era la Genua unde vizează, la 22 februarie, paşaportul pentru Livorno. Aici soseşte, a doua zi (23 februarie) şi cere viza pentru Neapole. La Neapole e în 25 februarie şi stă „pară-se, numai două zile" [28].

Întîlnirea lui Bălcescu cu Luxiţa Florescu — dacă o astfel de întîlnire a avut loc acum — trebuie să fi fost de scurtă durată pentru că, în jurul datei de 1 martie 1847, el se afla deja la Palermo. Aici stă pînă la 20 sau 23 martie. Viza consulatului austriac pentru întoarcerea la Neapole o obţine la 20 martie ; biletele pentru pachebotul cu aburi atestă plecarea, împreună cu Alecsandri şi Elena Negri trei zile mai tîrziu [29].

Vizele de pe paşaportul său dovedesc o şedere la Neapole nu numai de durată mai mare decît în celelalte oraşe ale Italiei (inclusiv Roma), dar şi *intenţionat prelungită*. Deşi la 29 martie deci după o şedere de o săptămînă, cere viza pentru Roma, nu pleacă imediat şi, la 8 aprilie, obţine de la Departamentul Afacerilor Străine încă o prelungire de 20 de zile, de care, însă, nu se mai foloseşte. Evident că aici trebuie găsită o explicaţie şi, credem a nu greşi afirmînd că, pe lîngă preocupările sale intelectuale legate de frecventarea bibliotecilor, Bălcescu a întîrziat la Neapole şi din pricina prezenţei Luxiţei Florescu în acest oraş. De altfel, fără a fi pînă acum în posesia unor dovezi incontestabile, ni se pare că, dacă Bălcescu nu s-a întors la Paris chiar împreună cu Luxiţa, aceasta trebuie să-l fi urmat în capitala Franţei nu după multă vreme, căci este întîlnită aici, în luna iunie [30]. Este drept că în jurnalul său [31] Alecsandri nu face nici o aluzie la vreo întîlnire a Luxiţei cu Bălcescu la Neapole. Să fi fost o discreţie a poetului ? La aceasta, desigur, nu putem răspunde.

În drum spre Franţa, Bălcescu nu mai călătoreşte pe mare ci, la 10 sau 11 aprilie 1847 porneşte, pe uscat, spre Roma. Zece zile mai tîrziu este la Civita Vecchia (25 aprilie) de unde, prin Florenţa (28 aprilie) se îndreaptă spre Livorno (30 aprilie) şi, de aici, pe mare

---

[25] Reconstituirea traseului călătoriei în Italia a Luxiţei Florescu, din anii 1846—1847 rezultă dintr-o scrisoare adresată ei din Neapole la 8/27 ianuarie 1848, după ce se reîntorsese în ţară, de către două cunoştinţe, Elise de Souschkoff şi Louise Koenig : „nous nous logeâmes d'abord à l'hôtel que vous nous aviez indiqué, Madame, mais nous sentant comme prisonnières sur ce beau canal où nous ne pouvions guère sortir à pied, nous désertâmes aussitôt le Lion blanc et allâmes nous installer sur la place St. Marc, presqu'à côté de l'église" (Original, colecţia George D. Florescu).

[26] Scrisoarea lui Iancu Florescu către sora sa din 6/18 sept. 1846 *(Ibid.)*.

[27] Toate datele referitoare la itinerariul călătoriei lui Bălcescu în Italia sînt luate din G. Zane, *Aspecte noi ale vieţii lui N. Bălcescu* ..., p. 43—49.

[28] G. Zane, *op. cit.*, p. 45. Luxiţa se afla şi ea la Neapole (Cf. scisoarea L. Koenig).

[29] Alexandru Balaci, *Legăturile lui Nicolae Bălcescu cu Giuseppe Mazzini şi Italia*, în *Studii italiene*, [Bucureşti], E.S.P.L.A., [1958], p. 366, 392—393.

[30] Scrisoarea lui Iordache Florescu din 22 iun. 1847 către Luxiţa adresată la Paris, 22 rue St. Dominique d'Enfer (Orig. col. G. D. Florescu).

[31] S. D. Papastate, *Vasile Alecsandri şi Elena Negri, cu un jurnal inedit al poetului*, Bucureşti, 1947.

mai întîi la Genua (1 mai) şi, după cîteva zile, spre Marsilia, unde soseşte în prima jumătate a lunii mai. În fine, la sfîrşitul lunii mai, cel mai tîrziu în primele două zile ale lunii iunie, era la Paris. Fie că l-a însoţit în călătorie, fie că a venit mai tîrziu, Luxiţa se afla, de asemenea, în iunie la Paris unde nu stă decît cîteva săptămîni.

Despre brusca ei plecare ne informează chiar Nicolae Bălcescu în scrisoarea pe care i-o adresează Luxiţei la 25 iunie/7 iulie 1847. Tonul şi, mai ales, conţinutul acestei scrisori, dovedeşte, fără putinţă de tăgadă, sentimentele care îi legau pe cei doi. Legătura lor, ce îşi are, desigur, originea într-o prietenie stabilită cu ani în urmă în ţară, apoi reînviată în Italia şi al cărei rod a fost *Bonifaciu Florescu*, n-a putut avea loc, fără îndoială, decît la Paris [32]. Scrisoarea lui Bălcescu către Luxiţa, mai sus amintită, lasă să se înţeleagă că plecarea ei a fost determinată de unele neînţelegeri ivite între dînşii [33]. Luxiţa intenţiona să se întoarcă în ţară [34] şi căuta, în acest scop, să-l convingă şi pe Nicolae [35].

Firul întrerupt al relaţiilor dintre cei doi, a fost reluat abia către sfîrşitul anului 1847.

Luxiţa plecase, într-adevăr, aşa cum a presupus Nicolae, la Viena. Aici stă pînă în octombrie 1847 în compania fraţilor ei Costache şi Iancu şi a două cunoştinţe pe care întîmplarea i le scosese în cale. Sînt rusoaica Elise de Souschkoff şi elveţianca Louise Koenig care ne-au lăsat o lungă relatare a împrejurărilor în care s-au cunoscut şi, mai ales, atestă impresia, deosebit de puternică, pe care Luxiţa a făcut-o asupra lor.

Reproducem în întregime un pasaj din scrisoarea Elisei de Souschkoff :

„Chère Madame, on ne peut vous oublier lorsqu'on vous a devinée, lorsqu'on vous a connue, même quelques jours seulement ; j'ai parlé de vous et de vos aimables frères à maman dont le cœur est vivement touché de la sollicitude charmante dont j'ai été l'objet ; elle a rêvé longtemps à ces trois nobles caractères de Jean[36], de Kostaky [37] et de leur digne sœur [38] ; j'ai parlé à tous ceux qui sont capables d'éprouver les mêmes émotions. Je me plais à faire revivre ces jours de parfaite sérénité, d'abandon charmant, de confiance illimitée, je voudrais encore serrer vos mains affectueuses et remercier vos frères de la protection délicieuse qu'ils m'ont accordée à Vienne. Oh ! mes chers absents, que j'eusse été heureuse de v[ou]s revoir, de pénétrer jusqu'à vos respectables parents, de leur dire qu'il y a des sympathies que rien ne peut détruire et que c'est ainsi que je vous aime tous les trois..."[39].

De la Viena, Luxiţa Florescu şi fraţii ei, Costache şi Iancu, se reîntorc în ţară în octombrie 1847[40].

Un schimb de scrisori, care nu ni s-au păstrat însă, urmat între Luxiţa şi Nicolae Bălcescu, au reglementat relaţiile dintre ei căci, în decembrie 1847, situaţia era

---

[32] Adevărul a fost intuit în acelaşi sens şi de G. Călinescu (*Bonifaciu Florescu*, p. 187) care nu ştia, la data publicării materialelor sale, de existenţa corespondenţei dintre Bălcescu şi Luxiţa Florescu, atestînd şederea ei la Paris.

[33] „Iartă Luţico că te-am făcut să suferi" ... „Te doresc Luţico puternic. Poate nu-ţi vine să crezi aceasta, dar e adevărat singur adevăr" ... „Prietena mea, îţi făgăduiesc că vei fi mulţămită d-aci înainte de prietenul tău, de fratele tău" ... „De ce crezi că pui comparaţie între tine şi celelalte". (Nicolae Bălcescu către Alexandra Florescu, Paris, 27 iunie/7 iulie 1848, în : Cornelia Bodea şi Paul Cernovodeanu, *op. cit.*, p. 377—378).

[34] Hotărîre de care Nicolae avea cunoştinţă : „Astăzi veneam la tine ca să te rog să rămîi" (*Ibidem*, p. 376—377).

[35] „Zici că mă poţi întoarce în ţară ... " (*Ibidem*, p. 377).

[36] Iancu G. Florescu.

[37] Costache G. Florescu.

[38] Alexandra (Luxiţa) G. Florescu.

[39] Scrisoarea comună a Elisei de Souschkoff şi a Louise Koenig, menţionată mai sus ; cf. nota 25.

[40] Arh. St. Buc., *Vornicia din Lăuntru*, dosar 1532/1843, vol. II, f° 1211 ; Lista de pasagerii „intraţi şi eşiţi din capitală pă zioa de azi o[c]to[m]vr[ie] 18" nu-i inserează însă decît pe cei doi bărbaţi, Costache şi Iancu.

clarificată. Luxița îi ceruse net „schimbarea relațiilor" ; sensul acestei „schimbări" îl avem din cuvintele lui Bălcescu : „prietenia și frăția". După o frază în care arată că ținta vieții sale „nu a fost niciodată galanteria către femei", fără să revină „asupra trecutului ca să nu deschiz rane încă sîngeroase", Nicolae îi declară că „prieteșugul și frăția" reprezintă „sentiment[ul] care singur poate fi trăitor și vecinic între două inimi așa de cumplit muncite de suferințe" ca ale lor [41].

Bălcescu se întoarce în patrie la începutul lunii aprilie 1848. La 23—24 martie 1848 el obține în Paris vizele de intrare în statele prin care urma să treacă în drumul spre Țara Românească : Belgia, Prusia și Austria. Zece zile mai tîrziu ajunge la București (3/15 aprilie 1848)[42]. Tocmai atunci Luxița Florescu părăsea capitala unde, evident, nu mai putea rămîne[43]. Ea i-a ascuns lui Nicolae Bălcescu starea în care se afla, pentru a nu-l turbura[44] în momentele atît de grele pentru pregătirea și victoria revoluției[45]. Nici mai tîrziu, în lunile din vara lui 1848, Bălcescu nu află adevărul deși, știa acum, într-o anumită măsură, despre suferințele prietenei sale [46].

La Pesta, în ziua de 14 mai 1848[47], Luxița Florescu dă viață în condiții critice[48] unui copil botezat, în grabă, la 17 ale lunii [49] de părintele Inochentie Chițulescu

---

[41] Scrisoarea lui Nicolae Bălcescu către Alexandra Florescu, Paris 3/15 decembrie 1847, (Cornelia Bodea și Paul Cernovodeanu, *op. cit.*, p. 380).

[42] G. Zane, *Aspecte noi ale vieții lui N. Bălcescu* ..., p. 54.

[43] „Ce fatalitate mă goni ca să viu tocmai la plecarea ta" (Scrisoarea lui Nicolae Bălcescu către Alexandra Florescu. București, 12/24 aprilie 1848, în : Cornelia Bodea și Paul Cernovodeanu, *op. cit.*, p. 381).

[44] „Nu poci să-ți închipuiești cît m-a turburat astă plecare, pricina căruia nu știu pentru ce mi-o ții un mister" (*Ibidem*, p. 381).

[45] „Ear că nu-ți răspund la toate întrebările tale despre mine, eartă Niculache ... ai zile mult prea frumoase ca să ți le turbur" (*Ibidem*, p. 384).

[46] Cf. scrisorile Alexandrei Florescu către Nicolae Bălcescu din 28 iulie/9 august 1848 și 31 iulie/11 august 1848, *ibidem*, p. 383—386.

[47] Data nașterii lui Bonifaciu Florescu rezultă cu certitudine dintr-o scrisoare [14 mai 1864] adresată mamei sale: „Je te demande pardon de m'être fait puni. D'autant plus j'en suis peiné *qu'aujourd'hui j'aurai 16 ans et, chose curieuse, c'est la S-te Boniface dans le calendrier français*" (Orig. col. G. D. Florescu). Sf. Bonifaciu potrivit calendarului catolic se sărbătorește la 14 mai (Bonifaciu martir) și la 5 iunie (Bonifaciu episcop), ori cum botezul a avut loc la 17 mai este evident că data nașterii sale corespunde sărbătoririi Sf. Bonifaciu martir. Lui Bonifaciu i se părea „curios" că ziua lui de naștere coincidea cu onomastica numelui, întrucît el sărbătorea ziua sf. Bonifaciu la 19 decembrie după calendarul ortodox (Cf. scrisorile Frosei Florescu către sora sa Luxița din 19 dec. 1862, 9 dec 1866 și altele. Orig. col. G. D. Florescu).

[48] Ea însăși îi scria lui Nicolae : „sufăr, sufăr puternic pe cît nu-ți poți face o idee" ... „pe cînd mă băteam cu moartea" (Alexandra Florescu către Nicolae Bălcescu, Pesta 28 iulie/9 august 1848, la Cornelia Bodea și Paul Cernovodeanu, *op. cit.*, p. 384) ; „... Criticoasa poziție în care mă aflu, amara suferință de care o idee nu-ți faci ... ", „fă o contribuție de la ai tăi și ai mei prieteni, măcar d-ai lua de la unul un galben și de [la] altul un sfanțic" (*Ibidem*, 31 iulie/ /11 august 1848, *ibidem*, p. 385).

[49] Din lectura unui cititor neavizat a actului de adopțiune a lui Bonifaciu de către propria sa mamă din 23 ianuarie 1858 ar rezulta că băiatul era „născutu 1848 maiu 17 botezatu de părintele Ionocentie". Numai propria mărturisire a lui Bonifaciu din 14 mai 1864 ne îndreptățește să afirmăm că ziua de 17 mai 1848 nu reprezintă, de fapt decît data botezului și nu a nașterii sale. Într-adevăr Tribunalul Ilfov nu a putut lua act, în 1858, în condițiile în care Bonifaciu a văzut lumina zilei ca fiu natural al unei străine aflată întîmplător la Pesta și, evident, fără o înregistrate la starea civilă, decît de actul său de botez eliberat de părintele Inochentie Chițulescu la 17 mai 1848. De altfel, toate încercările noastre și ale altor cercetători de a găsi un act de naștere al lui Bonifaciu Florescu emanat de la starea civilă din Budapesta nu au fost încununate de succes.

seminarist în acest oraş [50]. Băiatul primeşte numele de Bonifaciu [51].

Evenimentele prin care a trecut Ţara Românească în 1848 i-au despărţit pentru totdeauna pe Luxiţa Florescu de Nicolae Bălcescu[52]. Acesta din urmă va lua drumul lung, fără întoarcere, al exilului; după un an de peregrinări prin Imperiul otoman şi cel austriac, el se va stabili la Paris[53]. Luxiţa, care încă din august 1848, nu mai putea rămîne la Pesta, desigur, din cauza aceloraşi evenimente revoluţionare din Ungaria [54] s-a reîntors în ţară — poate însoţită de Inochentie Chiţulescu[55] — la o dată pe care nu o cunoaştem, dar în ori şi ce caz, înainte de iulie 1850[56].

Bălcescu va afla de naşterea copilului abia în vara anului 1851 [57] cu probabilitate la sosirea surorii sale Sevastiţa la Paris [58].

---

[50] Pentru biografia lui Inochentie Chiţulescu cf. Pr. Gabriel Cocora, *Episcopul Inochentie al Buzăului (24 ianuarie 1873—13 noiembrie 1893)*, în: „Glasul bisericii", XXI (1962), nr. 7—8 (iulie—august), p. 701—723; C. Erbiceanu, *Moartea P. S. Episcop de Buzău*, în „Biserica ortodoxă română", XVIII, 1893, nr. 9, p. 716—718; Victor Papacostea şi Mihail Regleanu, *Seminarul Central 1836—1936. Documentele întemeierii*. Buc., 1938, p. 211 şi urm. Între Inochentie Chiţulescu şi familia Florescu s-a legat o strînsă şi trainică prietenie care, fără îndoială, îşi are originea în ajutorul nu numai spiritual, dar şi material, pe care, probabil, Luxiţa l-a primit de la acesta la Pesta („... cît pentru Inocentu s-a rînduit şi nu mai vine pe la la noi; dar cînd voiu [i]i trimiţi respunsu şi pe locu vine, ca la un prieten" [5 martie 1859]; „părintele a venit şi mi-a zisu ca să-ţi scriu" [1 decembrie 1859]; „Inocenti duminică se faci vlădică, de voi putea septemîna viitoare se me ducu se-i facu o vizită" [1873] — (Scrisorile Frosei Florescu către Alexandra Florescu. Originale, colecţia George D. Florescu).

[51] Fără îndoială datorită coincidenţei dintre ziua naşterii şi sărbătorirea sf. Bonifaciu. Acest lucru a fost, de altfel, intuit şi de G. Călinescu (*op. cit.*, p. 187). Printr-o probabilă eroare de transcriere ziua de 17 mai 1848 din actul de adopţiune a lui Bonifaciu, considerată ca data sa de naştere a fost consemnată, mai tîrziu, în Franţa în diploma de bacalaureat (1868) şi în certificatul provizoriu eliberat de Facultatea de litere a Academiei din Rennes (1872) ca 27 mai 1848. Pe de altă parte, în certificatul de studii eliberat de liceul „Louis-le-Grand" şi în recipisa de primire a diplomei de „Bachelier-ès-droit" a Facultăţii de drept din Paris (1873) apare ca zi de naştere 8 iunie 1848 ceea ce nu reprezintă decît transformarea în stil nou a datei de 27 mai. Cu altă ocazie (1878) Facultatea de litere din Paris îl eliberează un certificat din care rezultă că era născut la 18 iunie 1848 (!). Menţionăm în sfîrşit ca o curiozitate faptul că *Dicţionarul contimporanilor* al lui Dim. R. Rosetti (apărut în timpul vieţii lui Bonifaciu) inserează ziua de 27 aprilie ca dată a naşterii sale.

[52] Luxiţa nu vine, în 1852, la Nicopole unde familia Bălcescu se întîlneşte cu Nicolae.

[53] Bălcescu soseşte la Paris la 16 oct. 1849.

[54] „Ori cum d-aicea trebuie să plec măcar ori în ce alt loc" şi, puţin mai înainte, „de va veni Iancu, înţelegîndu-mă cu dînsul, voi vedea de e cu putinţă să mă întorc lîngă sărmana mumă mea" (Alexandra Florescu către Nicolae Bălcescu, Pesta 31 iulie/11 august 1848, în: Cornelia Bodea şi Paul Cernovodeanu, *op. cit.*, p. 386).

[55] Şi în biografia lui Inochentie Chiţulescu există o lacună, exact în aceeaşi perioadă. Semnalat pentru ultima oară la Pesta la 10 octombrie 1848, reapare în Bucureşti, menţionat într-un document din 16 ianuarie 1850 (Pr. Gabriel Cocora, *op. cit.*, p. 707—708).

[56] Anica Florescu, mama Luxiţei, îşi notează, fără a preciza data, într-o însemnare privind cheltuielile ţinute după moartea soţului: 7300 de lei „pentru scăparea fiicei mele Luxiţii, ce au venit într-o stare foarte proastă din Ungaria, prin Focşani graniţa Moldovei şi au zăcut în Tîrgul Ocnii mai mult de 40 de zile" (Original, colecţia George D. Florescu.) În iulie 1850 Luxiţa era în Bucureşti, după cum reiese dintr-o scrisoare datată 25—26 iulie, a lui Nicolae Bălcescu, către dînsa (Cf. Cornelia Bodea şi Paul Cernovodeanu, *op. cit.*, p. 386—387).

[57] Încă în 1850, Bălcescu îi scria: „scrisoarea D-le trimisă prin M-me Jobin am priimit-o şi voi face cum zici, deşi nu pricep aste misteruri" (Nicolae Bălcescu către Alexandra Florescu, Paris, 25—26 iulie/6—7 august 1850, la Cornelia Bodea şi Paul Cernovodeanu, *op. cit.*, p. 386).

[58] N. Bălcescu, *Opere*, IV, p. 377.

Relaţiile familiei Bălcescu cu Luxiţa şi fraţii ei, mai ales, Costache[59] erau dintre cele mai apropiate. Am putea spune, fără a exagera, că era considerată ca şi o noră[60]. De la Hyères, Sevastiţa Bălcescu scriindu-i Luxiţei o informa amănunţit despre starea sănătăţii lui Bălcescu : „...negreşit ai cetit scrisoarea ce am trimis mami, acum vro cinsprezece zile, în care îi scriam cu amănuntu cum [îi] este cu toate astea, că ştiu că tare te interesezi să ştii, despre el şi cum merge boala. Iată îţi voi da o relaţie, după cum doftorul[61] zice că-l găseşte : întîi că are putere, doarme bine acum (pentru că întîi nu avea somnu) mănîncă cu poftă, că are căldură, şi chiar la obraz s-au mai îndreptat, durerea din piept i-au mai lipsit, prea rar şi prea puţin o simpte. Doftorul zice că [î]i găseşte peptu mult mai împuternicit, şi respiraţia mai uşoară, glasul mai curat, şi că el nu credea să-l vază în aşa puţină vreme aşa bine. Tusea însă nu-i lipseşte de tot, de cinsp[r]ezece zile însă ia o doftorie care i-a împuţinat-o, zioa prea puţin tuşeşte, seara şi dimineaţa numai mai mult, şi zice că să urmeze tot cu acea doftorie şi crede că în puţin timp să va împuţina de tot, pentru că o dată nu să poate tăia. Doftorii ia de mai multe feluri, să păzeşte destul de bine, dar este tare mult fără răbdare, ar voi ca într-o zi să să facă bine, şi să enuiază aci pentru că sîntem, de tot singuri şi ştii că el singur nu poate. Eu n-am ce-i tot spune, că şi eu ca el sînt, destul de urît îm[i] este, ce am ştiut am spus, acum stăm ca doi cuci, căci nici stăpînu casii unde stăm n-au venit din voiajul ce au făcut în vara trecută. Eşim la plimbare, asta este singura distracţie ce avem, locul este tare frumos dar uneori este vînt şi nu putem eşi pă cîmp, atunci avem o grădină prea frumoasă şi mare unde ne plimbăm fiind adăpost..." În încheiere, nu uită să transmită : „pă Bonifaciu sărută-l pentru mine şi te rog vorbeşte-i cîte odată de mine ca să nu uite pă aceea ce cu plăcere se crede una din cele mai bună amică, Sevasti"[62].

La rîndul ei, Luxiţa, într-o scrisoare către Nicolae, din 2 noiembrie 1852 — ce nu avea de unde să ştie că va fi şi ultima — îi scria : „Iubite Nicolache... Eu, Bonifaciu şi toţi ai mei sîntem sănătoşi ; toţi îţi trimit complimente. Bonifaciu îţi sărută mîna şi eu, prietenul mieu, te sărut de mii de ori şi te rog ca totdeauna să mă crezi a ta bună prietenă"[63].

Stingerea din viaţă, prematură, a lui Nicolae Bălcescu va lăsa vălul nelegitimităţii asupra copilului său.

---

[59] Într-o scrisoare, din toamna anului 1849 adresată Luxiţei Florescu, fratele ei, Costache nu uita să menţioneze că va scrie şi pităresei Zinca, ceea ce dovedeşte că între cele două familii corespondenţa devenise, de altfel o obişnuinţă (Original, colecţia George D. Florescu). Însuşi Nicolae Bălcescu era în relaţii dintre cele mai bune cu fratele Luxiţei, Costache („Pe Costache îl văd des acum, ţi-o fi scris, şi îl povăţuesc în ce socot că are trebuinţă" — Nicolae Bălcescu către Alexandra Florescu, Paris, 25—26 iulie/6—7 august 1850, în : Cornelia Bodea şi Paul Cernovodeanu, *op. cit.*, p. 387). Despre personalitatea lui Costache Florescu — de care ne vom ocupa altădată — există anumite date şi în studiile lui N. Iorga publicate în „Revista istorică", XV (1929), nr. 10—12, p. 348 şi XXVIII (1946), nr. 10—12, p. 39—44.

[60] De pildă, Sevastiţa Bălcescu, în septembrie 1851, îi scria de la Hyères Luxiţei : „Sînt sigură că vei fi aflat d-acasă [adică de la pităreasa Zinca Bălcescu], că frate-mio acum este mai bine" (Scrisoarea Sevastiţei Bălcescu către Alexandra Florescu, Hyères 9/21 septembrie 1851. Original, colecţia George D. Florescu). De la sora sa Frosa, află Luxiţa, în mai 1862, vestea morţii îndureratei mame a lui Nicolae Bălcescu, bătrîna pitărească Zinca : „acum să venim la cealaltă întristare, sărmana Bălceasca a murit, m-am dus la sărmana Sevasti ; dar n-am mai putut a mă duce că rămînea neneca singură acasă, cînd s-o duce la moşie atunci mai mă duc" (Original, colecţia George D. Florescu). Pentru relaţiile amicale pe care le întreţine Luxiţa şi cu Barbu Bălcescu, fratele lui Nicolae, vezi şi scrisoarea pe care acesta i-o adresează la 5 decembrie 1863 (*Ibidem*).

[61] Dr. Chassinat, cf. scrisoarea lui Al. G. Golescu-Arăpilă către Paul Bataillard, Hyères 21 ianuarie 1852, în: George Fotino, *Din vremea renaşterii naţionale. Boierii Goleşti*, vol. III Bucureşti, 1939, p. 295, nr. 311.

[62] Scrisoarea Sevastiţei Bălcescu către Alexandra Florescu, Hyères, 9/21 septembrie 1851.

[63] N. Iorga, *Ultimele scrisori din ţară către N. Bălcescu*, în „Analele Academiei Române", s. III, t. VII, 1927, M.S.I., p. 358.

Luxiţa, imediat ce împrejurările i-au permis, s-a adresat tribunalului spre a i se recunoaşte propriul ei copil drept moştenitor al averii. La începutul anului 1858, Tribunalul judeţului Ilfov, secţia civilă, ia act de declaraţia Luxiţei Florescu [64] şi hotărăşte ca Bonifaciu „să aibă dreptul de adopţie declarat şi cerut de către D-ei Alexandra Florescu mama sa..." [65].

În toamna aceluiaşi an — copilul avea atunci zece ani — Luxiţa se stabileşte la Paris [66] şi-l înscrie pe Bonifaciu la Lycée Impérial Louis-le-Grand, în clasa „de huitième".

Cu şcoala el o duce, la început, destul de greu, fiind cotat printre elevii inteligenţi, dar nu şi îndeajuns de silitori. Totuşi, în anul şcolar 1859/1860 Bonifaciu reuşeşte să fie premiant al doilea la latină ! Mai tîrziu, el însuşi recunoaşte într-o scrisoare adresată mamei sale : „cînd eram mic eram leneş, dar acum lucrez" [67]. E în bune relaţii cu Ubicini, cunoscutul publicist francez filo-român, prieten apropiat al lui Nicolae Bălcescu, care, fără îndoială, va fi exercitat o influenţă favorabilă asupra sa [68]. Rudele şi prietenii îi procură numeroase cărţi, în special de istorie română [69].

Nu vom insista aici asupra perioadei studiilor — într-o oarecare măsură cunoscută [70] — decît spre a reproduce unele date inedite pentru biografia sa.

Încă din primii ani ai studiilor de la Paris, Bonifaciu obţinuse de la Ministerul Instrucţiunii o bursă, care uşurează, în parte, situaţia Luxiţei Florescu. Firească, ea este rezultatul unor intervenţii ale familiei pe lîngă cunoscuţi oameni politici, prieteni ai lor. Bonifaciu însuşi era îndemnat a scrie ministrului : „bine ar fi fost să scrie Bonifaciu o scrisoare plăcută lui Grecescu că este ministru cultului şi e-a vorbit cineva şi nu s-au împotrivit. Şi să mai scrie şi lui Alessandru Golescu că este la giustiţie şi că dacă nu era Golescu nu se mai folosea Bonifaciu cu 100# că Golescu ăsta-l cunosc de om bun şi destul se e-aducă aminte că începutul este de la dînsu şi poate să vorbească cu Grecescu care este la culte... dar cît mai curînd că treburile merg de politică prea urît şi se nu ajungă scrisoarea lui Bonifaciu cînd [ş]e-ar da ei demisia ; nu te supăra că ţi le scriu şi dacă nu este bine cu Bengeasca pune pe altcineva ca să-i vorbească ca să scrie şi dînsa lui frate-seu ca să-i aducă aminte că tot în vremea lui s-au trecut cu 100 #" [71].

Bonifaciu Florescu îşi încheie studiile liceale în 1868. La 3 august 1868 el primeşte de la provizorul Liceului Imperial „Louis-le-Grand" un certificat în care se specifică că a fost pregătit din octombrie 1858 „en qualité d'interne (externe libre pendant les deux dernières années) et qu'il y a suivi toutes les classes depuis la huitième-prépatoire jusqu'à la philosophie inclusivement". Certificatul îl arată ca un elev „d'un charmant caractère, a toujours eu la conduite la plus régulière et s'est acquis l'estime et l'affection de tous ses Maîtres" [72].

---

[64] Arh. St. Buc., *Tribunalul Ilfov*, secţia I civilă, dosar 21/1858, f° 1.

[65] *Ibidem*, f° . 2.

[66] La început a locuit în rue Rassin, iar mai apoi în Place du Panthéon (Scrisoarea Frosei Florescu către Luxiţa Florescu din 4 noiembrie 1858. Original, colecţia George D. Florescu.) În 1859 locuia în : 38, rue Vaugirard, la Bellevue, lîngă Paris, localitate unde a stat şi N. Bălcescu în vara anului 1847, iar după aceea în 174, rue St. Jacques (Scrisoarea adresată de *Lycée Impérial Louis-le-Grand* Luxiţei Florescu în 23 martie 1869. Original, colecţia George D. Florescu).

[67] Scrisoarea lui Bonifaciu Florescu către mama sa, 19 iunie 1868. Original, colecţia George D. Florescu.

[68] În iunie 1868 participă la o subscripţie publică pentru fondarea bibliotecilor şcolare susţinută de Ubicini (Bonifaciu Florescu către mama sa, 19 iunie 1868).

[69] „Chronologia lui Şincai ce o cere [Bonifaciu] o caut ..." (Costache G. Florescu către Alexandra Florescu, 1862. Original, colecţia George D. Florescu) „À mes moments perdus, je lis l'Archiva românească" de d-lu Hăjdĕu. Mr. Ubicini a eu la bonté de me la prêter" (Bonifaciu Florescu către mama sa, 6/18 decembrie [1865]. Original, colecţia George D. Florescu).

[70] G. Călinescu, *op. cit.*, p. 187—192.

[71] Frosa Florescu către Alexandra Florescu, 1869. Original, colecţia George D. Florescu.

[72] Arhiva Institutului de istorie si teorie literară „G. Călinescu", *Arhiva Bonifaciu Florescu*, II/166. Original.

Pe baza acestuia este declarat „Bachelier ès Lettres", diploma fiindu-i eliberată de Ministerul Instrucţiunilor al Franţei, la 1 octombrie 1868 [73].

Urmează apoi, cursurile universitare la Facultatea de litere a Academiei din Rennes de la care obţine în 1872, diploma de „Licencié ès Lettres"[74].

O problemă care l-a frămîntat însă mult pe tînărul Bonifaciu în toată perioada şcolarităţii a fost aceea a paternităţii sale. Remarcăm, la început, o scrisoare în limba franceză, a lui Bonifaciu — semnată *Floresco* — către mama sa unde, în 1858, primul an de şcoală, o ruga să-i comunice : „...*mon prénom... ma date de naissance*"[75]. Cele solicitate nu erau, pe atunci, izvorîte dintr-o curiozitate a copilului, ci i-au fost cerute, mai de grabă, de institutorul său, Chambon ; i se comunică imediat, căci, de aici înainte, toate scrisorile sale vor fi semnate *Boniface* ori *Bonifaciu*. Mai tîrziu, din alte scrisori, răzbat însă aluzii discrete ori evidente, care ne permit a susţine că la un moment dat i s-a spus adevărul şi anume că era fiul lui Nicolae Bălcescu.

De pildă, într-o scrisoare din 9 februarie 1868 către mama sa, Bonifaciu, mulţumindu-i pentru trimiterea fragmentului din scrierea lui Nicolae Bălcescu *Românii supt Mihai Voevod Viteazul*, subliniază : „tu sais le cas que je fais de l'unique prosateur que possède la Romanie. Lire son chef d'œuvre serait donc achever de connaître une si belle âme" [76].

Bonifaciu Florescu era considerat în familia Bălcescu şi a descendenţilor lor, drept rudă apropiată [77]. Pe Sevastiţa Bălcescu o numea familiar „ţaţa Sevasti"[78], iar pe Olga, fiica lui Barbu Bălcescu, „ma petite Olga"[79].

O incursiune în genealogia familiei Florescu prilejuită de lectura, în „Arhiva românească" a lui Hasdeu, a unui hrisov de pe vremea lui Vlad Ţepeş (! de fapt, Călugărul)[80] — în care e amintit un Vintilă Florescu [81] — îi prilejuieşte lui Bonifaciu exclamarea : „*Qu'importe que je*

[73] *Ibidem.*

[74] *Ibidem.*

[75] Bonifaciu Florescu către mama sa , f.d. Original, colecţia George D. Florescu.

[76] *Ibidem*, 9 februarie 1868, Original, colecţia George D. Florescu.

[77] Zoe Mandrea, fiica lui Barbu Bălcescu care asistă, în 1899, la înmormîntarea lui Bonifaciu Florescu, îi scria surorii sale, Olga : „Il y avait les ... Floresco, les Boeresco, les Cantacuzène (!), tous étonnés de me trouver là ... Ils ne savaient pas que nous étions parents" (G. Călinescu, *op. cit.*, p. 194). În amintirile sale, Maria Cociu, strănepoată de soră a lui Nicolae Bălcescu, dezvăluie impresia pe care Bonifaciu Florescu a făcut-o asupra ei, în copilărie ; mai tîrziu, relatează în continuare Maria Cociu, ea a aflat adevărul asemănării lui Bonifaciu Florescu cu „portretul lui Nicolae Bălcescu" şi, în 1925, cînd publică aceste amintiri, ea arată că Bonifaciu Florescu era ştiut în familie ca fiu al lui Nicolae Bălcescu (Maria Cociu, *Amintiri despre Nicolae Bălcescu*, în „Adevărul literar şi artistic", 1 martie 1925, p. 2).

[78] „J'ai été très touché des marques d'amitié que m'envoient ţaţa Sevasti, [-Sevastiţa Bălcescu], M-me Geanolo [-Maria Geanoglu născută Bălcescu] et M-elle Elisa [-Elisa Geanoglu căsătorită Deleanu]. Dis-leur que je pense à eux très souvent et montre leur, si tu veux, ce que je pense de leur pauvre mais si noble frère [-Nicolae Bălcescu]. Dis aussi à M-elle Elisa que je n'aurai garde d'oublier une personne dont j'ai été amoureux quant j'avais huit ans" (Bonifaciu Florescu către mama sa, 9 februarie 1868). Relaţiile de prietenie devin şi mai strînse, mai ales după reîntoarcerea lui Bonifaciu în ţară. Vezi scrisoarea Mariei Geanoglu din 10 septembrie 1875 (Original, colecţia Maria Popovici-Mandrea) unde îl arată pe Bonifaciu şi mama sa ca invitaţi ai ei la cină.

[79] G. Călinescu, *op. cit.*, p. 193.

[80] Este vorba de hrisovul lui Vlad Vodă Călugărul din 5 iunie 1483, publicat de B. P. Hasdeu în „Arhiva românească", I, 1865, p. 1, nr. 37, cf. *Documenta Romaniae Historica*, B, vol. I, Buc., 1966, p. 302—303, nr. 187.

[81] „En lisant un hrisovu de Vlad Ţepeş daté de 1483, parmi les boyards qui ont signé comme témoins, selon l'usage, j'ai trouvé le nom de Vintilă Floresculŭ. Tu sais que nous croyons que le seul Florescu dont on ait conservé la trace, est celui qui s'est joint aux boyards pour demander aux Turcs pour prince l'homme qui devait être le vairqueur de Călugăreni et le dominateur de toute la Roumanie. L'ancêtre que je vous ai découvert ne doit pas nous enorgueillir, car son nom ne dit rien. Qu'a-t-il fait ? Je l'ignore. L'oubli a enterré ses faits, comme son nom jusqu'à (!) aujourd'hui. C'est ce qui est arrivé le plus souvent dans notre famille. On se contentait de bien faire. Ce n'est pas assez. Il faut prouver qu'on a bien fait". (Bonifaciu Florescu către mama sa, 6/18 decembrie [1865]).

descende d'un Mihai Viteazul[82] *sau Nicolae Țiganul? dacă eu sînt un om virtuos mă voi face stima [t]. Dacă nu, e păcat să spue lumea: iată fiul nemernic al omului ăla marele''*, pentru ca 'mediat să adauge: *„un petit mot pour nous deux. Aujord'hui c'est la Saint Nicolas. J'ai relu pieusement„ Cântarea României"*[83] *și, știi, mamă, aș fi vrut să-l cunosc mai mult. Quelles pensées! Quel génie et quel cœur! Mais pardonne-moi de renouveler ta douleur*[84].

Aceste rînduri, credem, a constitui o mărturie destul de grăitoare! De altfel, nu este nici singura, deoarece Bonifaciu Florescu a avut un adevărat cult pentru tatăl său, căruia nu numai că i-a dedicat mai multe articole în decursul activității sale publicistice, dar a încercat chiar să-i întocmească și o biografie, păstrată, însă, din nefericire, doar fragmentar, într-un manuscris rămas inedit și, de care ne vom ocupa în partea a doua a articolului nostru.

George D. Florescu
Paul Cernovodeanu
Horia Nestorescu

Corespondența lui Eminescu cu Veronica Micle

Colecția de autografe Mihai Eminescu a Cabinetului de manuscrise-carte rară de la Biblioteca Academiei s-a îmbogățit în ultimii doi ani cu prețioasa corespondență de dragoste a poetului către Veronica Micle.

Scrisorile, cunoscute din publicațiile romanțate ale lui Octav Minar, păreau unora îndoelnice, atîta vreme cît nimeni nu văzuse originalele. Astăzi trebuie să fim recunoscători lui Minar nu numai pentru publicarea acestui schimb de corespondență, dar mai cu seamă pentru pietatea cu care a conservat aceste autografe. Credem însă că unele scrisori din publicațiile lui Minar, ale căror originale nu au fost găsite în colecția sa, sînt create de bogata imaginație a publicistului care a încercat să suplinească cu fantezia sa unele goluri din suita de scrisori, atribuindu-le tonul și sentimentele pe care ar fi dorit să le aibă în realitate eroii săi.

Nu toate scrisorile din colecția Octav Minar au ajuns astăzi în patrimoniul public; sînt numai șapte scrisori de la Mihai Eminescu și douăzeci și opt de la Veronica Micle, ceea ce reprezintă în orice caz majoritatea. Fostul posesor le-a utilizat în volumul *Cum a iubit Eminescu*, Iași, 160 p. și le-a publicat integral în anexa ediției a doua a aceleiași lucrări, iar în volumul *Veronica Micle. Dragoste și poezie*, Buc., p. 43—44, publică o scrisoare a lui Eminescu care nu figurează între cele din anexa amintită, dar al cărui original se găsește printre cele achiziționate de Academie.

Cu excepția acesteia din urmă, scrisorile lui Eminescu au fost republicate de I.E. Torouțiu în vol. IV din *Studii și documente literare*, direct de pe publicația lui Minar, preluînd astfel și toate greșelile strecurate aici.

---

[82] Familia Florescu descindea într-adevăr din Mihai Viteazul, prin Marula, fiica naturală a acestuia, căsătorită cu marele clucer Socol din Cornățeni (Amănunte la George D. Florescu, *Un sfetnic al lui Matei Basarab ginere al lui Mihai Viteazul*, în „Revista istorică română", vol. XI—XII, 1941—1942, p. 66—94).

[83] *Cîntarea României* era atribuită în acea epocă, aproape unanim, lui Nicolae Bălcescu. Asupra paternității acestei interesante opere, aparținînd mai de grabă lui Alecu Russo decît lui Bălcescu, vezi discuția la Paul Cornea, *Alecu Russo, Nicolae Bălcescu și „Cîntarea României"*, în volumul *Studii de literatură română modernă*, București, 1962, p. 269—290.

[84] Bonifaciu Florescu către mama sa 6/18 decembrie (1865).

Păstrată parțial de Veronica, această corespondență urma să-i folosească pentru a „scrie ceva relativ la fazele acestui amor trist și nenorocit" așa cum este însemnat de ea pe hîrtia care învelea pachetul de scrisori, legat cu o fîșie roșie de mătase.

Ocupîndu-ne aici numai de scrisorile lui Eminescu către Veronica, avem, credem, posibilitatea să stabilim cîte au fost în realitate în colecția lui Minar și să păstrăm anumită rezervă asupra acelora al căror original nu a fost găsit. Această cercetare este facilitată prin găsirea în arhiva lui Octav Minar a unei fotografii [1] făcute de pe corespondența celor doi. Scrisorile au fost fotografiate fixate cu pioneze pe o planșetă de lemn, aranjate în cinci registre, imaginea unei scrisori are circa 4/6 cm. și abia poate fi citită cu lupa. Pe acest tablou sînt unsprezece scrisori de la Eminescu; rezultă deci că pe lîngă cele șapte, achiziționate de Academie, au mai fost înstrăinate patru scrisori care au existat realmente în colecția Octav Minar și pe care le-a și publicat. Din comparația făcută cu scrisorile publicate rezultă că nu există în colecție scrisoarea din 1874 noiembrie 8, socotită ca fiind prima scrisoare a lui Eminescu către Veronica, cunoscută astăzi. De asemenea, nu există nici originalul scrisorii publicate în volumul *Cum a iubit Eminescu*, ed. II, Iași, p. 74—76, din ianuarie 1882 și care, integrată cronologic în schimbul de scrisori dintre cei doi nu își găsește nicidecum locul, nici ca ton, nici ca conținut.

Este interesant faptul că Minar o folosește, ca și pe precedenta, în comentariul său dar nu le republică în anexa ediției a doua. Nu republică aici nici scrisoarea către Veronica publicată în *Veronica Micle. Dragoste și poezie*, p. 43—44 care este cea mai frumoasă scrisoare de dragoste a lui Eminescu și în care dă și o variantă a strofei *Și dacă de cu ziuă*, datată de academicianul Perpessicius ca fiind anterioară anului 1876, data variantei publicate în *Opere*. [2]

Această scrisoare ridică interesante probleme de datare. Minar o socotește ca fiind din 1874. Veronica însă o datează din 1879 căci, credem că nu greșim recunoscînd în grafia datei de pe verso-ul scrisorii mîna acesteia, care poate, era interesată să nu se știe că tonul intim al scrisorii stăruia dinainte de 1879. Mîna Veronichii se recunoaște ușor pentru că data este scrisă exact ca pe scrisoarea acesteia din 1879 august 12 [3], în ambele primul *u* din „august" este suprimat. Scrisoarea, aflată printre autografele achiziționate de Academie, are colțul din dreapta sus rupt în dreptul anului, lăsînd totuși să se vadă un început de cifră scrisă cu cerneală violetă, alta decît a scrisorii care este scrisă cu cerneală neagră, cum și începutul unei bare trase cu cerneala textului. După mica fotografie din fotocopia amintită se poate clar constata că scrisoarea, ca și alte scrisori ale lui Eminescu, nu avea dată de an, locul fiind ocupat de o simplă bară, pe deasupra căreia cineva a scris anul 889 sau 883, lectura nu este clară, an reprodus și mai jos cu creionul, cu un 3 pe margine, dovedind aceeași îndoială de lectură ; ulterior colțul a fost rupt intenționat și anul cu creionul șters.

Data 1889 sau 1883 nu corespunde deloc conținutului, cum nu corespunde nici data scrisă de Veronica. [4]

În cifrele prea mici, nu poate fi recunoscută grafia cuiva anume, pentru Veronica ar pleda numai cerneala violetă. Sigur de mîna acesteia este însă numai data de pe verso care nici aceasta nu poate corespunde realității căci Ștefan Micle murise de curînd iar tonul scrisorilor Veronichii din 16 și 18 august 1879 era departe de a provoca un răspuns atît de poetic și de cald din partea lui Eminescu.

Prezența autografelor în Biblioteca Academiei va face posibilă o reeditare a lor corectă, căci în adevăr, fie pentru că nu a putut descifra unele cuvinte, fie pentru că a avut discreția să omită unele pasagii care i-au părut prea intime, transcrierile lui O. Minar nu corespund întotdeauna originalului, făcînd ca înțelesul scrisorilor să fie denaturat. Ca de exemplu : „Le voi

---

[1] Cf. B.A.R., Arh. Eminescu I varia 9.

[2] M. Eminescu, *Opere*, ediția Perpessicius, vol. V, Buc., 1958, p. 595 note.

[3] Cf. B.A.R., Coresp. inv. 139079.

[4] Mai sînt și alte scrisori ale lui Eminescu pe care anul sau chiar data completă este pusă de mîna Veronichii.

compune toate..." este în originalul respectiv „Le voi compensa toate..."; „vor fi recitite" este în original „vor fi realizate", „Cînd gîndesc la neagra mea aptitudine" înlocuieşte pe... „ingratitudine", sau iată cum înţelege editorul să modifice un pasaj: „teama mea constantă şi dragostea mea lipsit de tine", care în realitate este: „teama mea constantă şi dragostea mea se lipesc de tine cu poţoţonii tăi de trup".

Scrisorile în limba franceză ale Veronichii sînt date de Octav Minar în traduceri defectuoase ca acestea: „Nu voi veni mai devreme...", care în original sună: „Nu reveni mai de vreme", ceea ce este cu totul altceva. Intervenţiile ortografice ale editorului sînt de asemenea numeroase.

Îndoielile ridicate de scrisorile lui Eminescu publicate sau comentate de Minar al căror original nu s-a găsit în colecţia sa se pot extinde şi asupra altor corespondenţe utilizate de scriitor în lucrările sale despre Eminescu cum ar fi spre exemplu scrisorile adresate de poet lui Novleanu în 1885 de la Liman şi Odessa[5].

Corespondenţa lui Eminescu nu a fost niciodată publicată integral, aşa că viitoarea ediţie — mult aşteptată — va folosi şi originalele prezente astăzi în Biblioteca Academiei.

Tot din colecţia Octav Minar s-a mai achiziţionat şi corespondenţa primită de acesta, din care semnalăm scrisorile lui Matei Eminescu relative la fotografiile rămase de la fratele său, poetul.

Marta Anineanu

Patru imnuri vedice în versiunea lui George Coşbuc

Fără îndoială, una dintre caracteristicile personalităţii literare a lui George Coşbuc o constituie capacitatea sa de a da cu propriul spirit şi cu propria simţire expansiune unor idei întîlnite în cuprinzătoarele sale lecturi din literaturile lumii.

Enunţarea uscată i-a fost străină, de aceea, în unele din poeziile sale, George Coşbuc retrăieşte în versuri, deseori cu nimic deosebite ca valoare estetică de lucrările originale, ideile aflate, lectura devenind astfel o sursă de inspiraţie poetică. Practica aceasta a fost comună multor mari creatori de artă, creatori care au considerat că în fond este mai greu, şi prin aceasta mai pasionant, să spui altfel şi mai bine ceea ce a mai fost spus; mai ales cînd acest spus pare a face parte din acel fond de adevăruri atît de verificate şi de caracteristice culturii, încît ar putea intra într-o definiţie psihologică a omului.

În plus, marii creatori nu sînt dominaţi de simţul proprietăţii faţă de valorile estetice pe care le descoperă şi le oferă cu dărnicie acelora care nu pot decît să le admire; poate ei simt că fîntîna inspiraţiei este aceeaşi pentru toţi cei aflaţi deasupra unui anumit nivel şi consideră neimportantă referirea la nume proprii şi stabilirea de paternităţi de altfel foarte trecătoare în timp. Evident „quod licet...".

Mai puţin respectuoşi cu valoarea intrinsecă a unora dintre poeziile lui George Coşbuc, mai legaţi de o concepţie proprietaristă a operei de artă, unii critici contemporani cu poetul nu s-au oprit să exprime critici energice la adresa împrumuturilor literare ale marelui poet, uitînd că important este nu atît dacă a luat sau ce a luat, ci dacă aceste împrumuturi au primit o închegare nouă şi armonioasă.

---

[5] În Biblioteca Academiei se găsesc astăzi trei din originalele acestor scrisori, din 15 şi 18 august şi 2 septembrie, S 11 (1—3)

Astăzi, cînd avem perspectiva întregii opere a lui George Coşbuc, ca şi a timpului său, e mai uşor, folosind metoda de comparare a poeziilor sale cu textele originale, să facem aprecieri asupra aportului personal al poetului şi al meritelor sale pe care nu le contestăm [1].

Studiind cele patru poezii considerate pînă acum traduceri de imnuri vedice [2] (*Soarele, Aurora, Focul, Puterea* [3]), se poate constata cu limpezime că prelucrarea poetică pe care o face George Coşbuc motivelor vedice este foarte diferită. Netă pentru *Focul*, mai avansată pentru *Aurora*, poezii care rămîn traduceri de imnuri vedice identificate, prelucrarea motivelor vedice este atît de dezvoltată în *Puterea* şi *Soarele*, încît aceste poezii nu pot fi puse în paralel cu nici un imn vedic ca atare. În schimb, în aceste ultime două poezii contribuţia lui George Coşbuc este atît de însemnată, încît scoaterea lor din capitolul de traduceri al operei sale, acolo unde poetul le-a lăsat uitate cu atîta modestie, este cu prisosinţă justificată.

În cele ce urmează vom încerca să dovedim afirmaţia de mai sus schiţînd un studiu al celor patru poezii în ordinea propusă — *Focul, Aurora, Puterea* şi *Soarele* — , ordine ce se află în raport direct cu gradul în care s-a făcut prelucrarea motivelor vedice. Vom încerca să demonstrăm totodată cum poetul s-a despărţit treptat de sursă, pentru ca, în cele din urmă, în *Puterea* şi *Soarele*, motivele vedice să rămînă numai un fundament pentru poezii noi.

★

Focul reprezintă prelucrarea imnului V 85 din Ṛg Veda, dedicat zeului Varuṇa — Uranos, în mitologia Greciei antice — , ce era considerat ca marele stăpîn al legilor naturii. Redăm în paralel *Focul* şi imnul *Către Varuṇa*, ultimul după traducerea în limba germană a lui H. Grassman [4], pe care foarte probabil că a folosit-o George Coşbuc.

Către Varuṇa

1 Sus, să cîntăm tare un cîntec de laudă,
Adînc şi drag, atotvestitului Varuṇa,
Cel care întinde, ca tăietorul pielea,
Pămîntul, soarelui covor.

2 Aerul răcoros el l-a răspîndit în pădure,
A pus laptele în vaci, iuţeala în cai,
Înţelepciunea în inimi, fulgerele în nori,
Soarele pe cer, Soma [5] în munţi.

3 El a răsturnat butoiul cu apă peste nori,
Şi lasă apa să curgă peste cer, aer, şi pămînt ;
Regele universului pătrunde pămîntul cu ea,
Cum face ploaia cu cîmpul de grîu.

4 El pătrunde pămîntul şi cerul,
Cînd Varuṇa doreşte lapte de la nori ;
Atunci munţii se acopăr de nori,
Şi obosesc chiar puternicii călători [6].

---

[1] O astfel de încercare în ce priveşte cultura indiană reflectată în unele din poeziile lui George Coşbuc este studiul lui S. E. Demetrian, *Literatura indiană clasică în poezia lui George Coşbuc*, în „Limbă şi literatură", 1966, nr. XI, Bucureşti.

[2] Imnuri din Ṛg Veda (Rig Veda) Samhita — Colecţia imnurilor cunoaşterii — care este prima parte din cea mai venerată între cele patru Vede. Vedele sînt monumentul literar cel mai vechi al culturii indiene şi totodată al culturii indoeuropene.

[3] Publicate în „Vatra", 1894, apoi în *Antologia sanscrită*, Craiova, 1897, sub titlul *Himnuri di Rig-Veda*, p. 13—20 ; vezi şi *Antologia sanscrită* de George Coşbuc, Bucureşti, 1966.

[4] H. Grassman : Rig Veda, vol. I—II, Leipzig, 1876—77. Vezi şi Th. Simensky *Antologia sanscrită a lui George Coşbuc*, în „Analele ştiinţifice ale Universităţii « A. C. Cuza », Iaşi, Secţ. III, nr 1—2, 1956.

[5] Sucul, extrasul sau însăşi planta Asclepias acida.

[6] Maruţii, zeii furtunii.

5 Minunea acea mare voiesc s-o spun,
A lui Varuṇa, zeul vestit,
Care stînd în văzduh a măsurat pămîntul,
Avînd soarele drept măsură.

6 Nimeni nu a putut împiedica
Minunea aceasta mare a zeului prea înțelept,
Ce face ca toate șuvoaiele ce gonesc
Să nu poată umple marea cu valuri.

7 Orice nedreptate am fi făcut vre unui prieten
Unui tovarăș iubit, sau unui frate,
În casa noastră sau în străini,
Toată nedreptatea, iartă-ne-o, Varuṇa.

8 Dacă am înșelat la joc ca trișori,
Dacă am greșit cu sau fără voe,
Desfă de la noi cea ce ne leagă,
Zeule Varuṇa, și să-ți fim dragi din nou.

Focul

Ascultați acum cîntarea focului[7], a lui Varuṇa
Soarele-i stă-n mîna dreaptă, iar în stînga lui stă luna
Și covor pe sub picioare-i stă pămîntul cel bătrîn,
Iată-l, numai el e tare, singur numai el stăpîn :
El va fi d-acum d-apururi căci a fost întotdeauna.

El a pus în cal iuțimea, el a pus în uger lapte,
Pune minte-n cel cuminte și-n cel vrednic pune fapte.
El adapă și hrănește, călător din loc în loc,
El topește-n aer norii și din apă naște foc :
Iată-l, regele puterii, cum din ziuă naște noapte.

El stă veșnic în văzduhuri luminînd îndepărtarea.
Soarele plutește-n aer măsurînd în cale zarea
Căci Varuṇa-i Domnul lumii, soarele-i măsura lui —
Cîte rîuri sînt pe lume, alte rîuri să mai pui
Ca să curgă toate-n mare, ele tot nu umplu marea.

Cine este cel ce poate într-un loc ceva să pue
Necurmat, fără să-l umple? Nu e om. Și nimeni nu e
Singur el, Varuṇa, poate! El se plimbă fulgerînd
Și cu tunet umple cerul, plin de spaimă despicînd
Aerul; pe vînt și neguri el coboară și se sue.

Doamne, dacă noi vr-odată ne-am dușmănit vecinii,
Dac-am înșelat la jocuri, dacă n-am primit străinii,
Iartă-ne tu bun și tare, noi sărmanii slabi și răi!
Însă năzuința noastră e să fim iubiții tăi
Și iubirea noastră cată biruințele luminii!

[7] Zeitatea tutelară a focului în Rg Veda este Agni, care reprezenta persona ificarefocului de sacrificiu ca și a focului în general.

În versiunea sa, George Coşbuc, pe lîngă faptul caracteristic modului său de a lucra, acela de a da alte valori imaginilor, poetul nu s-a limitat la imnul citat, din care a renunţat la unele părţi, cum ar fi strofa trei în întregime. El a ţinut seama şi de alte fragmente din Ṛg Veda, dovadă că în invocarea din primul vers el se adresează mai întîi lui Agni, cel mai important dintre zeii tereştri :

Tu, Agni, eşti regele Varuṇa, porunca dreaptă tu o susţii...
(R.V. II. 1. vers 4)
Tu ai fost ochi şi păzitor, Legii celei Mari ; ai fost Varuṇa,
atunci cînd pentru Lege te-ai pus chezaş...
(R.V. X. 8. vers 9)
Adu-ne Agni pe Varuṇa după voia noastră...
(R.V. X. 70. vers 11)

Cum rezultă şi din finalul poeziei *Focul*, George Coşbuc a mers şi mai departe decît citatele de mai sus în înţelesul pe care îl atribuie numelui Agni ; astfel în Ṛg Veda despre Agni se mai spune :

Întîi Agni s-a născut în cer, apoi el s-a născut în noi (în oameni)
apoi el s-a născut în ape (apele văzduhului)...
(R.V. X. 45. vers 1)

Versul acesta, ca şi altele de acest fel arată că lumina s-a născut în cer — ca soare — şi apoi în oameni — ca lumină interioară. Adresîndu-se lui Varuṇa [8] ca fiind Agni — focul, deci lumina — după cele patru strofe mijlocii ce conţin invocarea laudativă a lui Varuṇa, poetul termină poezia *Focul* cerînd doar iertarea, pentru că „...iubirea noastră cată biruinţele luminii !". Această cerere de iertare întăreşte rugămintea asemănătoare cuprinsă în strofa a opta a imnului *Către Varuṇa*, dar mai ales dă un scop mai precis şi mai larg invocării. Prin începutul şi finalul ei, poezia *Focul* poate fi încadrată cu totul justificat în seria poeziilor solare ale lui George Coşbuc.

★

Aurora reprezintă versiunea pe care George Coşbuc a făcut-o imnului V. 80 din Ṛg. Veda dedicat zeiţei Uşas (zeiţa aurorei sau a zorilor în mitologia vechilor indieni şi zeiţa Ios la vechii greci). Iată în paralel imnul *Către Uşas* după traducerea germană a lui H. Grassman, şi apoi poezia *Aurora* :

Către Uşas

1 Ea vine luminînd, minunată prin lucrarea sfîntă,
Strălucind, cea sfîntă, cu luciri roşii,
Ea ne aduce lumina, zeiţa zorilor,
Pe care cîntăreţii o salută cu rugăciuni.

2 Cea demnă de privit, care trezeşte oamenii,
Înaintează, făcînd cărarea practicabilă,
Din cerul ei înalt ea bucură pe toţi,
Ea răspîndeşte lumina la începutul zilei.

3 Uşas, binevoitoare, ne aduce mereu
Bogăţia, venind cu tauri roşii ;
Zeiţa ne pregăteşte drumul
Şi străluceşte mult lăudată, bogată în toate darurile.

[8] În nota pe care o face în *Antologia sanscrită* la poezia *Focul*, George Coşbuc spune : „Varuṇa — în mitologia greco-romană Uranos—este *focul etern*, care pătrunde şi circulează vecinic prin tot universul. El este simbolul vecinicei mişcări".

4 De două ori mai mult va străluci
Atunci cînd trupul şi-l va dezgoli în faţa tuturor ;
Ea merge drept pe calea dreptăţii,
Ea ştie drumul şi niciodată nu pierde direcţia.

5 Ea îşi arată trupul curat
Şi se ridică sus, ca după baie, în faţa noastră
Zeiţa zorilor ; alungînd duşmănia şi întunericul,
Fiica cerului a venit cu lumina.

6 Fiica cerului, îndreptată către oameni,
Lasă să-i cadă vălul ca o soţie frumoasă ;
Ea descoperă celui care-o adoră strălucirea ei,
Din nou ea ne aduce lumina, fecioara.

Aurora

Tu, regină maiestoasă, prietena lui Dumnezeu.
Ca un rîu d-argint se varsă luminosul păr al tău
Peste drăgălaşii umeri, cînd răsari însvăpăiată,
Nobilă, cu ochi de zîmbet şi cu mers uşor de fată.
Şi cum vii o visătoare, rătăcind pe cer aşa,
Tu pierzi una cîte una stelele din salba ta.
Te-ai împodobit, frumoaso, cu tot ce-i frumos sub soare,
Şi zîmbeşti cu ochii umezi de mărire şi splendoare,
Arătînd şireată pieptul dezvălit d-al tău veşmînt.
Şi din cer aduci lumina şi admirarea pe pămînt.
Nori în calea ta cu vuiet speriaţi se-ndepărtează,
Că tu-i biruieşti, stăpîno, cu puterea ta vitează.
Cît eşti tu de bună, Doamnă ! Tu, cea cu alai de stele,
Faci cărările frumoase presărînd argint pe ele,
Pui vopsea d-argint-pe vîrful munţilor întunecoşi
Şi te legeni blîndă-n carul înjugat cu tauri roşi.
Tu te lupţi prin întuneric cu-ntunericul, şi plină
De puterea ta, lumina se renaşte din lumină.
Tu prin munţii cu prăpăstii ţi-ai bătătorit poteci
Şi cu pieptul alb de fată luminînd în cale treci.
Iar duşmanii tăi se-nchină şi se umilesc în cale :
Nu atît însă puterii, pe cît frumuseţii tale,
Cînd zăresc eşind din umbră ochii tăi nebiruiţi,
Pieptul alb şi fruntea albă şi obrajii înfloriţi.
Te salut, frumoasă Doamnă, fiica cerului senin,
Inima tu mi-o întăreşte, că din inimă mă-nchin,
Ruga mea să-ţi fie-aminte, că din suflet eu trimit-o,
Iar cînd te întorci în ceruri, tu să nu ne uiţi, iubito !

În *Aurora*, George Coşbuc a lăsat în afara versiunii sale o inportantă idee conţinută în strofele trei şi patru ale imnului vedic : „Zeiţa zorilor"... „ne-aduce mereu bogăţia" (versul trei) şi „Ea merge drept pe calea dreptăţii,/Ea ştie drumul şi niciodată nu va greşi direcţia" (strofa a patra). Se subliniază, în cele de mai sus, ca şi în alte multe imnuri vedice, că frumuseţea zorilor provine din faptul că se conformează ordinii cosmice ; astfel „zorile dragi" sînt

„sublime prin Lege", „Credincioase Ordinii Eterne" şi „...Tînăra fecioară nu-ncalcă legile Ordinii veşnice, căci vine în fiecare zi la întîlnire...".

În afară de părţile din imnul V. 80, poetul a mai ţinut seama, probabil, şi de alte fragmente, cum ar fi :

Plăcută privirii ca o fată tînără pe care mama sa o gătit-o,
tu îţi descoperi trupul admiraţii noastre.
Luminează Uşas aducînd fericirea pînă departe !...
(I. 123. vers 11)

...seamănă cu cel care urcă pe-o scenă ca să cîştige o comoară.
Frumos îmbrăcată, ca o soţie ce-şi doreşte soţul...
(I. 124. vers 7)

Aducînd fericirea tu străluceşti, luminezi pînă departe
Scînteierea focului tău, razele tale zboară pe cer.
(VI. 64. vers 2)

Multe din imaginile pe care George Coşbuc le foloseşte în *Aurora* sînt foarte sugestive şi originale. Unele imagini sînt descriptive :

Şi cum vii, o visătoare, rătăcind pe cer aşa,
Tu pierzi una după alta stelele din salba ta...

Alte imagini, ca acest frumos vers, adîncesc înţelesul versurilor vedice :

...plină
De puterea ta, lumina se renaşte din lumină...

Sau dînd o formă explicită unei idei sugerate indirect în strofa cinci a imnului vedic, avem :

Iar duşmanii tăi se-nchină şi se umilesc în cale
Nu atît însă puterii, pe cît frumuseţii tale...

În sfîrşit, în ultimele trei versuri din *Aurora*, poetul nostru, spre deosebire de poetul imnului vedic, dă o intenţie precisă versurilor sale, aşa încît *Aurora* nu e numai o evocare laudativă. Rugîndu-se „din inimă", „din suflet", el spune *Aurorei* : „...Inima tu mi-o întăreşte...". Poetul încheie apoi, după ce a spus esenţialul, cu ultimele două versuri, care nu sînt decît o prelungire a cererii principale :

Ruga mea să-ţi fie-aminte, că din suflet eu trimit-o,
Şi cînd te întorci în ceruri, tu să nu ne uiţi, iubito !

Aurora, în accepţia lui George Coşbuc, îşi justifică, aşadar, strînsa înrudire cu *Focul* şi cu *Soarele*, evocîndu-ne o atmosferă apropiată pînă la completa suprapunere cu înclinările naturale ale poetului.

★

Poezia *Puterea* ţine seama de modul în care noţiunea de putere este reprezentată în Rg Veda de către zeul Indra. Indra era zeul naţional al indienilor vedici ; lui îi este dedicat aproape un sfert (250) din imnurile din Rg Veda, mai mult decît oricărui alt zeu. Zeu al tunetului, el învinge cu fulgerul şi cu lumina, de aceea este des citat împreună cu Agni, pe demonul sau dragonul secetei şi al întunericului (Vṛta). Indra, sprijinitorul milos, salvatorul adoratorilor, era zeul care ajută pe arieni în luptă. Distrugător al duşmanilor, stăpîn, rege, conducător al rasei omeneşti şi divine, Indra este zeul care încarnează prin excelenţă puterea. Aproape în exclusivitate îi sînt aplicate epitetele de *Śakra* (puternic), „domn al puterii", „avînd o sută de puteri", ba chiar „ puternicul domn al puterii". Ca şi *Soarele*, poezia *Puterea* nu reprezintă traducerea sau versiunea fidelă a unui anumit imn vedic şi nici o sistematizare de fragmente vedice, de aceea nu se poate stabili o paralelă valabilă.

Puterea

Eternul zeu, întîi-născutul,
Podoaba zeilor şi scutul
Întregii lumi, de toţi temutul —
Voi, neamuri, este Indra.

Acel ce pune biruinţă
În cei războinici, şi credinţă
În cei ce merg la pocăinţă
Voi, neamuri, este Indra.

Acel ce-a-ntemeiat pămîntul
Şi-a-ntins văzduhul şi-a pus vîntul
Să poarte nori, d-apururi sfîntul—
Voi, neamuri, este Indra.

Acel ce singur guvernează
Şi după chipul său creiază
Şi stelele-n cărări le-aşează—
Voi, neamuri, este Indra.

Acel, d-acăruia putere
Orice tărie-n haos piere,
Şi toate pier ca o părere—
Voi, neamuri, este Indra.

El în făpturi a pus mişcare
Şi viaţă-n tot ce nume are,
El, cel lipsit d-asemănare—
Cîntaţi, cîntaţi pe Indra.

Apropierea dintre imnurile vedice dedicate lui Indra şi poezia *Puterea* este justificată nu numai de refrenul poeziei, dar şi de unele imagini vedice care l-au inspirat pe George Coşbuc. De exemplu, versuri din imnul de mai jos *Către Indra* (II. 12. vers 1—2, 5), pot fi puse în legătură cu strofele unu şi trei din *Puterea* şi cu refrenul poeziei :

Către Indra

1. Zeul care, abia născut, cu chibzuinţă, primul,
pe zei i-a ocrotit prevăzător,
De-a cărui mînie şi forţă bărbătească, cele două lumi se tem.
Acela, voi oameni, este Indra.

2. El a-ntărit pămîntul nesigur, şi-a liniştit munţii zgomotoşi
El a lărgit mai mult văzduhul şi-a sprijinit cerul
Acela, voi oameni, este Indra...

5. Oamenii întreabă : Unde-i înspăimîntătorul?
Şi apoi răspund : Nu-l vedem!
El însă face ca să piară comorile bogatului,
Cum jucătorul cîştigă cu zarurile false, credeţi în el.
Acela, voi oameni, este Indra...

Tot aşa fragmentele următoare, între altele multe, pot fi apropiate de strofele doi, patru şi şase din *Puterea* :

„Tu, binefăcătorule, în orice bătălie de ori şi cine aşa eşti cunoscut.
Oricare dintre regii acestei lumi îţi chiamă numele
cînd au nevoie de ajutor...
Te adorăm ca pe conducătorul a orişice se mişcă
şi-a tot ce este nemişcat"
(VII. 32. vers 17 şi 22)

„Stăpîn a toate ce trăiesc şi ce respiră...
Cel care e chemat de curajos şi de fricos....
de victorios şi de fugar...
O, Indra spre care priveşte ori şi ce creatură..."
(I. 101. vers 5—6)

Din compararea versurilor lui George Coşbuc cu fragmentele vedice rezultă că poetul, reţinînd imagini sugerate, a reuşit să dea formă concepţiei sale despre putere. *Puterea* nu este o traducere, aşa cum sînt *Focul* şi *Aurora*, care, deşi versiuni elaborate, urmează totuşi, în mare anumite imnuri. Din motive clare de conţinut, poezia *Puterea*, deşi inspirată de motive vedice, urmează să fie considerată o poezie nouă de aceeaşi factură ca *Soarele*.

Remarcăm şi un detaliu de formă exterioară. Poezia *Puterea* este scrisă în ritm iambic, în terţine monorimate, vers de 9 silabe, la care se adaugă un refren de un singur vers comun tuturor terţinelor (Voi, neamuri, este Indra). Poezia *Soarele* este scrisă în strofe alternative de patru şi cinci versuri, în ritm trohaic, versurile fiind de şase şi opt silabe, rimate îmbrăţişat. Aceasta, spre deosebire de *Focul* şi de *Aurora*, scrise în hexametru trohaic, formă care este apropiată de ritmul sanscrit Triṣṭubh (vers de 11 silabe cezurat după silaba patru sau cinci), în care sînt scrise în original imnurile V. 85 *Către Varuṇa* şi V. 80 *Către Uşas*.

★

Poezia *Soarele* este dedicată zeului Soare. Lui îi corespund în mitologia vedică fie „Sūrya", soarele în aspectul său concret, fie zeul „Savitr" cu un caracter mai abstract. Celor doi zei le sînt dedicate un număr de circa 20 de imnuri în Rg Veda şi sînt menţionaţi de asemenea în cîteva sute de alte imnuri. Poezia *Soarele*, nereprezentînd traducerea ca atare a nici unuia din imnurile de mai sus şi nici o înşiruire de versuri disparate din Rg Veda, nu poate fi pusă în paralel cu un imn anumit şi nici cu o succesiune de versuri.

Soarele

Acest cîntec nou şi plin
De mărire, ţie soare,
Inimă luminătoare,
Umilit eu ţi-l închin.

Tu-mi ascultă-ndurător
Rugămintea mea, şi cată
Spre-a mea inimă-ntristată
Cum spre o soţie cată
Soţiul ei cel iubitor.

Tu, ce toate le priveşti,
Să ne fii stăpînul, soare —
Inimă luminătoare,
Cel mai mare zeu tu eşti.

Eu mă voi gîndi mereu
La divina ta lumină,
ca, pătruns de cea divină,
Pentru veci d-a ta lumină
Plin să fie gîndul meu.

Că noi hrană căutăm :
Numai tu ne-o poţi da, soare,
Inimă luminătoare —
Pentru asta te rugăm.

Preoţii bramani, în veac
Înţelepţi în gînduri sfinte,
Ei adoră prin cuvinte
Soarele, prin cînturi sfinte
Şi prin jertfele ce fac.

În poezia sa, George Coşbuc se adresează fără îndoială lui Savitṛ, personificarea intelectualizată a soarelui, care în Veda este invocat ca spiritul ce pătrunde totul şi ca sprijin al Universului.

Poetul „...cu inimă-ntristată..." îi vorbeşte lui Savitṛ, „...stăpînul, soare...", adresîndu-i-se de trei ori ca „...inimă luminătoare...", iar singurul lucru pe care i-l cere este ca „...divina lumină..." să-i pătrundă pentru totdeauna gîndul :

„Pentru veci de-a ta lumină
Plin să fie gîndul meu"

Aceasta e „hrana" pe care poetul o cere în strofa cinci — finalul de drept al poeziei — tot „inimii luminătoare".

În privinţa versurilor vedice de care George Coşbuc ar fi putut să ţină seama, am putea cita pentru versurile patru şi cinci din strofa a doua următoarele :

„...Prietenos... ca soţul spre soţie, aşa să vină Savitṛ
Spre noi, el purtătorul cerului, pe care îl dorim"
(Ṛg Veda X. 149).

Sau pentru strofa şase unde este vorba de sacrificiile închinate soarelui, următoarele :

„Bărbaţii care ştiu vorbi, mînaţi de gînduri sfinte
Pe zeul Savitṛ, în cîntece de laudă, cu jertfe, îl slăvesc"

(Rg. V. III.62).

Din fondul principal al poeziei *Soarele* nu rezultă că poezia ar fi traducerea unor versuri vedice corespunzătoare ; poezia este în mod clar, în primele cinci din cele şase strofe, o meditaţie calmă şi interiorizată asupra personificării cu un caracter mai abstract a soarelui sau asupra luminii în general, aşa cum ne este sugerată de unele fragmente vedice şi mai ales de celebrul vers din Ṛg Veda numit „Gayatri" :

„Să medităm asupra gloriei splendide
A lui Savitṛ — lumina creatoare —
O, de-ar voi să ne conducă mintea !"

(III.62. vers 10)

Am mai putea adăuga la *Gayatri* şi următoarele versuri apropiate ca sens :

„Şi voi ascundeţi toate gîndurile înţelepte
în cetăţile minţii, o minunaţilor ;
Voi le numiţi pe drept, lumina interioară a omului,
o, voi cu înţelegere adîncă"
(V. 6. vers 4)

„Voim s-ajungem lumina apărătoare a soarelui
Aceast-i graţia pe care zeilor o cerem azi".
(X. 36. vers 3)

Redăm, în întregime acum, un imn vedic ce cuprinde în esenţă, aceeaşi idee a luminii interioare, pentru ca astfel să rezulte mai clar modul original în care a procedat George Coşbuc în poezia sa :

Către Agni Vaiśvānara [9]

1. Ziua albă, ziua neagră, fața luminoasă și cea întunecată [10]
se rotesc cu socoteală.
2. Agni Vaiśvānara [11] a învins, abia născut, ca un rege [12],
întunecimea prin lumina lui.
2. Nu știu firul nici direcția, nu înțeleg ce fire întrețes
atunci cînd (ei) discută.
4. Care-i fiul ce poate să ridice cuvinte mai înalte
decît e spusa tatălui său.
3. „Numai cine înțelege firul, direcția, cine va pronunța
cuvintele bine, cine cunoaște firul ca fiind însuși
păzitorul nemuririi,
Numai el aici jos, încă din viață, va vedea mai sus
decît un altul".
4. „Acela care-i primul Hotr [13], privește-l:
Lumina cea nemuritoare între tot ce e muritor.
Nemuritorul s-a născut, lăcașul lui este mereu înlăuntru,
el crește-n trup.
5. El e lumina sădită mereu în fața privirii [14]:
e gîndul cel mai iute dintre înaripate.
Zei împreună și într-un glas se întîlnesc cu toții
în acest singur gînd".
6. Urechile mi s-au deschis, și ochii-mi văd acum
Lumina așezată-n inimă o înțeleg.
Gîndul rătăcește cugetînd în depărtări.
Ce să spun oare, ce să mai gîndesc.
7. Cu teamă, toți zei, Agni, pe tine, te-au onorat
atunci cînd tu din întuneric te-ai aprins.
Vaiśvanara să fie milostiv din bunăvoia lui,
Nemuritorul să fie milostiv cu noi, din bunăvoie.

Imaginile vedice asemenea celor de mai sus, dintre care am citat pe cele mai sugestive, au găsit o deosebită rezonanță la George Coșbuc, acest admirator congenital al soarelui și al luminii, inspirîndu-i și imagini foarte personale, cum ar fi printre altele, metafora „inimă luminătoare", care nu se află în Rg Veda.

★

În concluzie cele trei poezii *Focul*, *Aurora* și *Soarele* reprezintă o unitate prin ideea fundamentală a triumfului luminii asupra întunericului. Accentul în enunțarea acestei idei evoluează treptat de la valorile exterioare către cele interioare; este însă numai o diferență de accent, fiindcă valoarea interioară a luminii este vizibilă încă de la prima poezie.

Implicația morală a acestui triumf, deși la George Coșbuc nu este caracterizată prin imagini, este sugerată de atmosfera de adevăr, bine și pace interioară, spre care conduc toate cele trei poezii, în mod ascendent, începînd cu poezia *Focul*.

---

[9] După K. Fr. Geldner: Rig Veda, vol. I—IV, Londra, 1951—1957.
[10] Agni universal sau omniprezent.
[11] Soarele era considerat ca avînd două fețe.
[12] Ca un rege pe dușmani.
[13] Hotr (hotri): preot, sau cel care aduce jertfa ori sacrificiu prin foc
[14] Privirea interioară.

Avînd aceeaşi sursă de inspiraţie, străbătute de aceeaşi idee comună, cele trei poezii au o valoare emoţională, care creşte pe măsura în care poetul devine *mai el*, pentru a culmina acolo unde putem spune că este *numai el*, în poezia *Soarele*, într-o apoteoză, acest inspirat *triptic al atmosferii vedice a luminii*.

Dacă George Coşbuc a putut intra în rezonanţă, a putut vibra împreună cu anume elemente poetice, desigur că acelea i-au fost mai apropiate decît altele.

Din contactul reciproc al vibraţiei poeţilor apar emoţii estetice noi. Este cazul poeziilor *Focul* şi *Aurora*, realizări egale, totuşi nu aceleaşi, cu elementul incitator. Cu *Puterea* şi *Soarele*, însă, George Coşbuc, furat de valul inspiraţiei proprii, depăşind elementele poetice inspiratoare, şi-a îmbogăţit opera cu două poezii, care, considerate ceea ce sînt în realitate, ar trebui, poate, aşezate în creaţia sa originală la locul ce li se cuvine.

S. E Demetrian

Critica lui I. Trivale — astăzi

Cu mici variaţii în ce priveşte amănuntele, marii noştri critici — Eugen Lovinescu, Mihail Dragomirescu, George Călinescu — au fost de acord în a recunoaşte în colegul lor, mort de tînăr, Ion Trivale (Iosef Netzler) o speranţă nerealizată pe deplin şi, mai mult decît atît, o voce clar distinctă şi originală în contextul criticii din 1912—1913.

Cea mai subtilă şi mai judicioasă caracterizare ne-o oferă însuşi profesorul său, Mihail Dragomirescu, de care Trivale s-a apropiat cu respectul cuvenit unui mare şi înţelegător dascăl, unui om adevărat, şi care l-a influenţat vizibil prin îndrumările sale competente, personale.

În capitolul al IV-lea — *Critica lui Ion Trivale* — din volumul de *Critică* (II) (*Directive*) (1910—28), M. Dragomirescu, obiectivîndu-se şi detaşîndu-se admirabil, nu doar că se recunoaşte în emulul său, ci îşi face o datorie de onoare din a declara că elevul şi-a depăşit, de astă dată, profesorul :

„Căci lucrul, în statul lui cel adevărat, aşa este : or'cît ar adopta, fie expres, fie tacit, unele din judecăţile mele mai caracteristice, ori cît s-ar raporta cu tot dinadinsul la unele din teoriile mele literare, Ion Trivale, totuşi, îşi păstrează cu o gelozie fără margini independenţa, şi şi-o păstrează, nu numai pentru că o astfel de atitudine i-ar fi necesară consolidării unei directive viitoare, eventual deosebită de aceea a şcoalei mele ; dar pentru că, prin preponderenţa excesivă a viziunii sale sintetice, care dă un farmec în adevăr original cronicilor sale critice, are dreptul să şi-o păstreze.

Ion Trivale are o personalitate critică, tocmai pentru că posedă într-un mare grad puterea sa particulară, nu numai de a simţi caracteristicul unei sensibilităţi literare, dar de a-i şi da şi formula originală şi tipică" (vol. cit., p. 334).

Ceea ce se poate observa, de la început, în „criticile" lui Trivale e formaţia sa raţionalistă (v. şi aprecierile lui E. Lovinescu în *Istoria literaturii române contemporane*, vol. al II-lea, ca şi G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, 1941) la şcoala seriozităţii analitice împinse pînă la extrem, cu erorile ei, a lui Dragomirescu, asta cu atît mai mult, cu cît îl apropia de profesorul său o aceeaşi structură interioară.

La aplicaţia pentru analiza migăloasă, construită cu o logică de fier, uneori prea impecabilă, dat fiind că e vorba de creaţia artistică, se alătura fericit soliditatea pregătirii teoretice, aşadar alt cîştig de pe urma şcolii dragomiresciene.„Punerile la punct" teoretice, cu funcţie de preambul la „disecţia" critică ori numai de liant între o apreciere critică şi alta dovedesc deplina stăpînire a materiei de idei (estetice) şi limpezimea de cristal a formulărilor.

Ambele însuşiri, lăudabile, ne amintesc imperios de M. Dragomirescu şi, mai cu seamă, de ilustrul său maestru, Titu Maiorescu.

Se pot cita, ca exemple, pledoaria pentru artă, ca întrupare a unui „adînc şi vecinic înţeles moral" (p. 99, 100 Ion Trivale, *Cronici literare*, Socec, Bucureşti, 1915) generalităţile legate de specificul poeziei feminine (p. 183); disocierile privind funcţia simbolului în „poezia nouă" (p.191,192); aprecierile în legătură cu misiunea traducerilor în consolidarea unei literaturi naţionale originale (p. 270, 271) ori aceste cîteva cuvinte reflectînd concepţia lui Trivale în ce priveşte biografia, scrisă, a unui autor:

„Primul capitol al cărţii, cuprinzînd Viaţa lui Negruzzi, n-a întîrziat să ne întărească temerea.

Deşi la început ne spune că fiece act şi fiece gest al omului mare, are însemnătate numai fiindcă este o ţîşnire a întregii sale personalităţi, d-sa ne prezintă totuşi, ca un cronicar conştiincios, diferitele momente ale vieţii scriitorului, fără a încerca să le înlănţuiască într-o anume evoluţie şi să construiască dintr-însele fizionomia vie a lui Negruzzi.

Se pare că această plăcere nouă, de a culege şi a *descoperi* fapte, încînta aşa de mult pe istoricul nostru, încît îl face să uite că aceste fapte sînt doar mijlocul de a alcătui o sinteză ..... sfîrşim capitolul fără a vedea înaintea noastră încă pe Negruzzi, nici mediul în care el se mişcă şi produce" (p. 285).

Faimoasa „teorie a formelor fără fond" a lui Maiorescu e adusă, nu o dată, ca un argument puternic în lupta lui Trivale contra „curentului" simbolist românesc, a imitării aspectelor literare străine în genere, chiar dacă într-un context propriu uşor exagerat, ca:

„Literatura noastră, pe care prezumţia unora o socoate ajunsă la aceeaşi fază ca cele ale apusului, n-a făcut de fapt decît să treacă prin toate fazele lor antemergătoare cu repeziciunea caracteristică imitării — dar incompatibilă cu asimilarea — şi tocmai de aceea nu a însemnat nici una aproape, din aceste etape cu opere mari şi caracteristice. Asemenea Negrului carei îşi însuşeşte cu o uimitoare repeziciune toate formele unei culturi superioare, dar la un moment dat, urmînd chemării irezistibile a naturii lui barbare, îşi leapădă brusc hainele europeneşti, care îi stînjenesc pornirea şi se întoarce în sălbăticia virgină a pădurilor tropicale, ea va trebui poate să reia de-a capul, în mod real, evoluţia ei aparentă de pînă acum, spre a umple cu un conţinut viu, cadrele goale, cu care s-a mulţumit pînă astăzi. Dar pentru a realiza aceasta, una din condiţii va fi să dobîndească organele de asimilare, care-i lipsesc încă" (p. 271, 272).

O altă dominantă a scrisului lui Trivale e predilecţia sa, cum bine s-a remarcat, încununată de o deplină reuşită, pentru analiza pieselor de teatru.

Capitolul întîi, *Drama*, e cel mai puţin vulnerabil, azi, din tot volumul (care e, în ansamblu, bogat, variat, complex structurat).

Dacă analiza la *Apus de soare* de B. St. Delavrancea vine să se înscrie firesc în contextul criticii noastre din totdeauna la această piesă, aprecierile lui I. Trivale la *Letopiseţi* de M. Sorbul şi *Cocoşul negru* de Victor Eftimiu, aprecieri prin care sprijină „descoperirea" lui Mihail Dragomirescu (cazul celui dintîi) şi distruge, nu fără temei şi cu abilitate de floretist de înaltă clasă, o celebritate care, de data asta, nu se susţine artistic (cazul celui de al doilea), aceste din urmă aprecieri au şocat pe cei mai reputaţi critici ai noştri (Lovinescu, Călinescu).

Cel puţin E. Lovinescu, care, după binecunoscutul său sistem, se autocorectează în *Istoria literaturii* (1926—28) faţă de volumul al III-lea de *Criticii* (1915) (unde aflăm analiza, cu mai multă pondere şi maturitate, dar cu atît mai „periculoasă" pentru piesa neizbutită a lui V. Eftimiu!) e nedrept în această împrejurare!

S-a pretins că I. Trivale ar fi procedat mai întotdeauna prin exagerare juvenilă şi patimă nesusţinută de concretul literar.

Ni se pare că, în cazul adus în discuţie, dreptatea se află de partea magistrului său, M. Dragomirescu, care vedea în cele două cronici dramatice mai sus amintite o preluare *creatoare* a ideilor sale.

De altfel, şi în „războiul" declarat, nu fără fundament, de Trivale, aşa-zisului curent simbolist din România, M. Dragomirescu a avut bucuria de a descoperi la elevul său „indepen-

denţă de spirit" şi „energie în judecată", pe care „numai la un raţionalist bine înzestrat le poţi găsi"...

Departe de a fi eronat în disocierile teoretice, deja amintite mai sus, ori în aprecierea exactă a poeţilor, şefi de şcoală, ca Al. Macedonski, I. Minulescu sau a palizilor epigoni, înecaţi de mult în marea uitării, Trivale păcătuieşte printr-o pasiune exagerată (explicată prin formaţie, dar şi prin vîrstă şi temperament !) în slujba apărării „tradiţiei", a „specificului naţional" în literatura română (v. îndeosebi subcapitolele *Doi maeştri simbolişti* şi *Remorca simbolistă* din capitolul *Poezia şi Poezia nouă*).

Se dovedeşte pătrunzătoare intervenţia lui Eugen Lovinescu în problema „evreului Netzler", susţinător al specificului naţional (*Istoria literaturii...*, vol. al II-lea) în care ni se spune între altele :

„Rolul de inovator al evreului este o idee generală, ce nu putea împiedica pe Trivale de a ne vorbi dîrz de „specificul naţional", de „geniul naţional", de „sufletul poporului".

Şi *credea* în aceste forţe misterioase, configuratoare ale tuturor manifestărilor artistice. Şi nu e, de altfel, singurul".

Trebuie remarcată apoi, ca pozitivă, în critica lui I. Trivale circumspecţia (v. şi M. Dragomirescu, textul citat) cu care operează întotdeauna, fie că e vorba de valori consacrate, fie că nu are decît a distruge ieftine glorii de carton...

După cum, nu putem trece nepăsători pe lîngă justeţea şi îndrăzneala unor paralele stabilite între literatura noastră naţională tînără şi cele mai reputate şi vechi literaturi ale lumii. (v., de ex., *Apus de soare* (Analiză critică).

Impresionează, în altă ordine de idei, siguranţa, limpezimea, eleganţa elevată a scrisului său tînăr, însă matur ! Aci am cita în întregime analiza magistrală la bucata de rezistenţă a lui Delavrancea, a dramaturgiei româneşti, ca şi a literaturii noastre naţionale, piesa *Apus de soare*.

Pe lîngă toate aceste calităţi lăudabile cu atît mai mult cu cît e vorba de o speranţă retezată nemilos de moarte am remarcat stilul, purtînd amprenta personalităţii sale, stil totdeauna adecvat în chip firesc la bucăţile analizate (ca aceea citată mai sus !).

El reuşeşte să ne convingă în ciuda bombasticismului, supărător uneori („Alţii îşi descopăr cu emfază rănile sufletului lor şi le lasă să sîngereze înaintea noastră. Cerna şi-a înăbuşit geamătul adînc al fiinţei lui cotropite de pieire, sunînd triumfal trîmbiţa glorificării vieţii ; ca privighetoarea din poema lui Wilde, cu cît simţea că ghimpele ucigaş i se înfige mai adînc în inimă, cu atît el cînta mai înfocat, spre a vedea înroşindu-se din propriul său sînge — pentru alţii — trandafirul dragostei de viaţă" (p. 323), a retorismului (de calitate totuşi !) care ţine şi el de faza juvenilă, inerentă, a unui viitor critic mare...

[Un exemplu : „Fiindcă e posesorul necontestat al unor preţioase calităţi literare, al unui dar descriptiv şi pitoresc remarcabil, al unui spirit incisiv de analiză şi, mai ales, al unui stil limpede şi mlădios, care ocoleşte cu graţie toate obstacolele şi găseşte adesea imaginea proprie şi sugestivă pentru vădirea situaţiilor sufleteşti cît de complicate ; fiindcă toate aceste calităţi trebuiau valorificate, toată această energie artistică expresivă trebuia utilizată undeva ; fiindcă, în sfîrşit — cu sau fără voie — posesorul ei în loc să canalizeze această sevă zburdalnică în trunchiul unui copac trainic, a lăsat-o să se risipească în muguri şi mlădiţe trecătoare... etc." (p. 167)].

Ne-a încîntat umorul bogat în resurse, aşa de propriu lui, de cea mai bună calitate şi acesta şi, mai ales, niciodată gratuit.

[V. ca exemple, magistrala, sub acest raport, „disecţie", a *Cocoşului negru* de V. Eftimiu, ca de altfel toate „disecţiile" — mai propriu am zice „măcelăririle" — bucăţilor date de pretinşi dramaturgi, prozatori ori poeţi, de cei care nu s-au arătat demni de titlul de poet, „adică plăsmuitor de viaţă" (p.144), ca *Un monstru şi un manechin dramatic* (*Triptic dramatic*

de Pompiliu Păltănea, *Bunicul*, comedie de A. de Hertz) sau *Atitudinea morală în poezie* (*Grănicerul* de M. Chiriţescu, *Chilia dragostei* de M. Beldiceanu, *Între viaţă şi moarte* de N. Pora)].

Reţinemca profetice rîndurile cu care G. Călinescu îşi începea scurta, dar tranşanta (poate prea tranşanta !) caracterizare a tînărului confrate, care ne-a lăsat multe judecăţi de valoare (despre Sandu-Aldea, G. Galaction, O. Goga, I. Minulescu, N. Davidescu etc.), ce îşi menţin şi azi, după ani, valabilitatea, rînduri desprinse din a sa *Istorie a literaturii române de la origini pînă în prezent* :

„Dacă Ion Trivale n-ar fi murit tînăr, critica română ar fi avut astăzi un alt aspect, căci nu e greu de ghicit în firească stîngăcie a începuturilor lui pătrunderea unui viitor remarcabil critic".

Anca Rizescu

Recenzii

LIVIU RUSU, *Viziunea lumii în poezia noastră populară*, Bucureşti, 1967, 334 p.

Autorul este de multă vreme preocupat de studierea valorilor estetice ale creaţiei populare româneşti în versuri. Lucrările sale, mai vechi sau mai noi, dovedesc acest lucru : *Le sens de l'existence dans la poésie populaire roumaine* (1935), *Estetica poeziei lirice* (1944), *Dinamismul în poezia noastră populară* (1957), *Problematica socială în cîntecele noastre haiduceşti* (1959) şi altele.

În *Viziunea lumii în poezia noastră populară*, prof. Liviu Rusu ţinteşte să prezinte, într-o construcţie de sinteză, concepţia poporului român despre viaţă şi despre umanitate, aşa cum apare în realizările sale poetice. Este o încercare frumoasă. Pe bună dreptate, autorul găseşte trei ipostaze sau trei moduri de exprimare ale cîntăreţului popular : contemplativ, activ şi creator, traduse şi analizate în cele trei părţi ale lucrării : *Homo contemplativus*, *Homo activus* şi *Homo constructivus*. În toate cazurile se apelează, pentru argumentare, la o bogată „floră" poetică, fapt care îi împrumută operei calitatea de a fi uşor şi cu plăcere citită de oricine, nefiind un simplu studiu „complicat", ci şi un fel de mică antologie de poezie populară în fragmente, datorită citatelor.

În partea întîia se examinează atitudinea de contemplativitate, uneori cu aspecte de resemnare, care nu mai poate fi negată cu vorbe goale, dar care nu este singura şi nici cea mai de seamă în cîntecele poporului român. În chip judicios prof. Liviu Rusu arată că această atitudine a fost generată de condiţiile grele de viaţă socială ale maselor populare, suferinţa lor fiind ades exprimată vehement în poezie, ca un strigăt de alarmă împotriva asupritorilor de tot felul. De cele mai multe ori însă, durerea sau imaginile sumbre provocate de ea sînt transmise în forme poetice de mare artă literară, simbolic voalate, înfiorîndu-se superb înseşi elementele naturii :

De jalea vieţii mele
Plîng pietrele pe vălcele
Păsările-n cuiburele [...]

într-o altă percepţie, tot atît de frumoasă, sunînd :

De jalea vieţii mele
Plîng pietrele pe vălcele
Şi fagii pe delurele.

Faţă de atîtea citate bine alese, poate că la o viitoare ediţie cîntecul de lume de la p. 27 :

Foaie verde ş-o lalea
Cînd eram în floarea mea
Zburam ca o turturea etc.

ar trebui lăsat la o parte, suferinţa de aci fiind în fapt de o altă natură, superficială.

Cel mai întins spațiu, în partea întîia, este acordat *Mioriței*, care a deschis pînă acum drumul la nenumărate studii și discuții. Cu un remarcabil simț al echilibrului în darea judecăților, autorul combate argumentat opiniile care nu văd în *Miorița* nici un fel de resemnare a eroului în fața morții, unele dintre păreri fiind nu numai neîntemeiate, contradictorii, dar și violente în modul de a discuta. Autorul analizează cu acuitate starea de resemnare a eroului și o explică logic. Starea aceasta de resemnare există și nu poate fi anulată cu interpretări forțate. Probabil însă că Dimitrie Caracostea nu merită atîta insistență în a fi combătut, nu pentru că ar trebui să urmăm vechiul dicton „de mortuis nihil nisi bene", ci pentru că el a emis o idee — în general are merite considerabile în cîmpul folcloristicii — , care și ea există în *Miorița*, și anume„ testamentara dragoste a ciobanului de îndeletnicirea lui", mai puțin, desigur, dar luate totuși ca o urmare logică, „starea socială de completă adaptare la muncă și un sentiment clasic de afirmare". Neîndoielnic, aceasta justifică într-o măsură, poziția lui Caracostea, dar nu doboară existența atitudinii de resemnare. De fapt, marile creații sînt susceptibile de interpretări multiple. Pentru plăcerea discuției, am putea admite și o altă interpretare, și anume a unei resemnări aparente. În fond, cîntecul a luat naștere după săvîrșirea omorului, cînd cîntărețul popular n-a stat să-și imagineze rezistența și lupta celui ucis cu adversarii săi, ci, sub puternica impresie a dramei și în spiritul creației noastre populare, și-a imaginat participarea naturii de partea tînărului cioban, prin sprijinul pe care a vrut să i-l dea oaia, prin „nunta de înmormîntare" — ceremonial folcloric curent — , pe care, neavînd cine i-o face în mijlocul codrilor, a lăsat-o tot pe seama naturii și a vitelor, punîndu-i-se la cap tot ce i-a fost drag (ca la toate înmormîntările), la dorința sa încă din viață. Imaginar, alăturarea episodului în care îl caută maică-sa se încadra perfect întregului. Participarea naturii este evidentă și în *Ciobănaș de la miori*. Așadar, cîntecul a fost conceput ca întovărășind un ritual de înmormîntare, avînd forma unei narațiuni cu note profund lirice, tipică bocetelor, în care eroismul rezistenței în mintea cîntărețului n-avea ce căuta, chiar dacă această rezistență se manifestase și este de presupus că se manifestase în vreun fel, de nu se săvîrșise uciderea prin surprindere. Oricum însă, în compoziția lui, cîntecul este pasibil de interpretarea resemnării eroului și argumentarea temeinică a prof. Liviu Rusu nu cade în gol.

Partea cea mai dezvoltată a lucrării este a treia, sub titlul *Homo activus*, în care autorul dezvăluie altă față a concepției despre lume și viață a poporului român, evidentă într-un mare număr de creații poetice, și anume lupta îndîrjită și fără preget cu diferiți vrăjmași și împotriva netrebniciilor acestora, adică atitudinea energică și activă a eroilor. În felul acesta, în lumina cercetării atente și a concepției marxist-leniniste, autorul înlătură ideea că resemnarea ar fi dominantă în creația poetică populară și ar traduce implicit însăși concepția despre viață a poporului român. Cîntece lirice haiducești, un însemnat număr de capodopere epice în versuri, de la balade legendare ca *Balaurul* la balade haiducești sau eroice ca *Doicil*, *Miu Cobiu*, *Corbea*, *Bujor*, *Codreanu*, *Pintea Viteazu*, *Ghiță Cătănuță*, *Marcu Viteazu*, *Novac* și altele, dovedesc în chip peremptoriu atitudinea de vigoare și eroism activ al eroilor, fiind analizate în consecință de autor.

Dacă pentru prima parte prof. Liviu Rusu a găsit ca tipică *Miorița* și a stăruit mult asupra ei, pentru această a doua parte a operei sale a luat, pe bună dreptate, ca reprezentativă balada *Toma Alimoș*, fără putință de tăgadă una din cele mai frumoase realizări ale epicii în versuri românești, prin conceperea eroismului și a caracterelor celor doi adversari, precum și prin armonizarea întregului, în care natura este prezentă și vie, ca în toate capodoperile poetice populare ale românilor. Se vede dintr-o-dată că autorul operează cu elemente care îi sînt adînc cunoscute și familiare. Am sugera ca la o viitoare ediție, titlul baladei *Antofița lui Vioară* (p. 209) să fie corectat în *Antofiță al lui Vioară*, pentru că de fapt N. Păsculescu, după care se citează balada, a perceput în mod greșit acest din urmă titlu, în fond nume în pronunția populară : Antofiță a lui Vioară ca Antofița lui Vioară, bine în schimb, fiind înregistrat de folcloristul Christu N. Țapu pentru colecția lui Gr. G. Tocilescu (*Materialuri folcloristice*, București, 1900, I, p. 49 și 52). Feminizarea numelui este nenaturală.

Un pas înainte îl face autorul, arătînd că alături de „dinamica vieții păstorești" oglindită în poezia noastră populară prin *Dolca*, variantele ei (Gelip Costea) și alte cîntece, viața păstorească magistral prezentată, de altfel, de Ovid Densusianu (*Viața păstorească în poezia noastră populară*, București, 1922—1923), se impune și o „dinamică a vieții plugărești" (p. 243 și urm.), asupra căreia nu s-a atras atenția pînă aci, dar prezentă și de luat în seamă în primul rînd în vechi cîntece de ritual cu funcție magică, de felul *Paparudelor* și *Caloianului*, în dinamismul *Plugușorului*, precum și în balade cum este *Cîntecul Banului*, înregistrat în colecția lui Tocilescu și în culegeri recente. Dragostea de ogor la venirea primăverii este exemplificată, de asemenea, cu cîntece lirice expresive, în aceeași superbă ambianță a naturii :

Cucul de nu ni-ar cînta
Nice noi n-am mai ara.
Cucul de nu s-ar porni
Nice noi n-am plugări,

sau cu celebrul bocet al morții în primăvară :

Nici o moartă nu-i amară
Ca moartea de primăvară,
Pe-nfrunzitul codrului,
Pe cîntatul cucului,
Pe ieșitul plugului.

Se stăruie, în continuare, și asupra „dinamicii iubirii", învederată în balada alegorică *Mierla și sturzul* din G. Dem. Teodorescu și în variantele ei (*Cucul și turturica* la Alecsandri), în frumoasa baladă *Rada* din Alecsandri, dar mai ales într-un mare număr de doine de dragoste.

Partea a treia a lucrării, *Homo constructivus*, ocupă spațiul cel mai restrîns din toate și se referă, de fapt, la o singură creație, dar tot capodoperă populară, *Meșterul Manole*, ca reprezentînd „idealul constructiv". Ideea că *Meșterul Manole* întruchipează tendința geniului creator, care nu pregetă sacrificiul dureros pentru a-și atinge țelul, a fost emisă și pînă aci. Așadar, de la *Miorița* prin *Toma Alimoș* la *Meșterul Manole*, se poate vorbi de o linie ascendentă „de la *homo contemplativus* la *homo activus* și de aci la *homo constructivus*", care „reprezintă în fond sinteza marilor aspirații ale umanității" (p. 305). Este într-adevăr o viziune măreață, desprinsă din analiza poeziei populare române. Partea a treia privind „idealul constructiv" poate fi susținută în plus cu creații din domeniul colindei, basmului sau a realizărilor de artă din domeniul etnografic, încît construcția viziunii asupra lumii nu va fi zdruncinată cu nimic, dacă ne vom îngădui cîteva observații personale, referitoare în general la interpretarea fondului din *Meșterul Manole*. Știința progresează din ciocnirea de păreri care pot da scîntei pentru noi opinii. În fond, se ridică problema dacă cîntărețul popular și masele poporului percep esența cîntecului exact cum o scoatem noi cercetătorii din analiza versurilor. Într-adevăr, în cîntec se vorbește de sacrificarea ființei iubite de către meșter pentru întărirea zidurilor și clădirea mînăstirii Argeșului, precum și de intenția lui Manole de a ridica altă mînăstire și mai frumoasă, intenție retezată de monarh care lasă pe meșterii zidari pe acoperiș, iar aceștia în frunte cu Manole încearcă să zboare jos cu aripi artificiale, se prăbușesc și mor. Litera textului duce, firește, la interpretarea existenței unei năzuințe în cîntec spre realizarea artei înalte. Dar cine a perceput cîntecul de la început în ambianța lui populară, își dă seama că în mentalitatea poporului punctul de greutate cade pe tragedia omului care este silit să-și îngroape soția de vie și pînă la urmă piere și el. Meșterul Manole nu-și sacrifică iubirea și familia de bunăvoie, pentru idealul artei sale, ci este constrîns la acest gest de legea dură a obiceiului, de amenințarea voevodului, acționînd împotriva inimii sale, ceea ce din punct de vedere artistic, în mod clar, potențează conflictul tragic. Meșterul ar vrea să-și vadă soția salvată, apelează la sprijinul elementelor naturii (nelipsită și aci), dar și acest lucru este zadarnic. În final se supune dramatic obiceiului de neeludat. Cît despre

intenția de a construi mînăstire și mai frumoasă, aceasta este în mintea poporului un pretext legendar spre a-l pune pe meșter în conflict cu domnul, care îl răpune, încît mînăstire mai frumoasă decît a Argeșului nu s-a mai clădit. Așadar, intelectual analizată balada, se obține ideea realizării înalt artistice prin sacrificii, transpusă însă în mentalitate populară învederează o tragedie umană, izvorîtă acut din lupta între un nobil sentiment omenesc și „legea" crîncenă care înge nunche pe erou, ceea ce din punct de vedere artistic ni se pare că nu stă mai pre jos decît prima idee. În orice caz, acesta este un punct de vedere personal în interpretarea *Meșterului Manole* și încă o dată el nu alterează imaginea viziunii populare despre idealul de înaltă construcție artistică, despre „homo constructivus", așa cum reiese din studiul prof. Liviu Rusu. Din contră, o întărește cel puțin prin faptul că meșterul, cu toată suferința, nu se frînge, ci își continuă opera, chiar dacă face acest lucru sub silnicie.

În concluzie, lucrarea recenzată aici este o remarcabilă valorificare a concepției poporului român despre lume și viață, oglindită în poezia sa și prinsă de autor într-un interesant ansamblu conceptual popular de atitudini și idei.

I.C. Chițimia

Dejiny Francouzske Literatury 19. A 20. Stol. (Istoria literaturii franceze, secolul XIX și XX) elaborată de un colectiv sub conducerea prof. dr. Jan O. Fischer—Academia Praha, 1966.

La sfîrșitul anului 1966 a apărut la Praga primul din cele două volume ale unei Istorii a literaturii franceze a secolelor 19 și 20, cuprinzînd perioada 1789—1870. Volumul redactat în limba cehă, a fost elaborat de un colectiv de specialiști, sub conducerea prof. dr. Jan O.Fischer, titularul catedrei de romanistică de la Universitatea carolină din Praga [1]. De la bun început impresionează proporțiile masive ale volumului, 657 de pagini, precum și bogata iconografie și ilustrație care îl însoțește, de la portretele scriitorilor pînă la reproduceri după tablouri celebre, fără a omite facsimile și chiar portative cu notele unor cîntece populare evocate de autori. Mai multe tabele sinoptice, liste bibliografice după fiecare capitol principal, dau volumului caracterul unui manual universitar, util instrument de lucru pentru toți cei ce studiază literatura franceză. Bibliografia este la zi,menționînd ultimele lucrări ale lui V. Del Litto despre Stendhal, A. Maurois despre Balzac, P.G. Castex despre Vigny etc. O singură contribuție românească este citată în volum, teza de doctorat a lui O. Gheorghiu : *Le Théâtre d'Al. Dumas-fils* (Nancy, 1931). Volumul este prevăzut și cu o bibliografie selectivă din revistele cehe din perioada 1890—1962. Un indice de autori și un indice de titluri de opere completează lucrarea, dovedind grija și atenția cu care a fost finisată. Citatele sînt date în traducere cehă, cu reproducerea textului original la subsol.

Într-un capitol introductiv, Jan O. Fischer și colaboratorii săi justifică periodizarea adoptată, arătînd ca și Thibaudet, că literatura sec. al XIX-lea își are rădăcinile înfipte în secolul anterior și că de fapt ea începe o dată cu revoluția din 1789, moment crucial nu numai în evoluția social-politică a Franței dar și în ceea ce privește periodizarea literaturii. Pentru acest motiv Istoria literaturii franceze sec. 19 și 20, apărută la Praga consacră un capitol destul de amănunțit (45 de pagini) literaturii revoluției (oratorie, dramaturgie, pamflete, cîntece revoluționare, gîndirea filozofică a lui Babeuf). Adoptînd un criteriu strict cronologic, și neputînd separa, din acest unghi, romantismul de realism, Istoria literaturii franceze de la Praga înglobează sub

[1] Aducem viile noastre mulțumiri prof. Jan O. Fischer care a binevoit să ne trimită numeroase rezumate în limba franceză ale principalelor capitole ale volumului, precum și unele fragmente traduse integral.

titlul general *Epoca romantismului și a realismului critic* toată literatura de la începutul secolului și pînă la 1848. Anul revoluției care a înlăturat pe Ludovic-Filip este considerat ca punct de plecare pentru o nouă perioadă care merge pînă în 1870, an de cotitură în evoluția literaturii franceze, după autorii volumului. Între aceste coordonate este studiată în adîncime literatura franceză a unui secol care a produs personalități de talie mondială ca Hugo și Musset, Balzac și Stendhal, Flaubert și Baudelaire etc. Dacă, cum e și firesc, acestora li se acordă spațiul cel mai larg (45 de pagini pentru Balzac, 40 pentru Hugo, 26 pentru Stendhal, 25 pentru Flaubert etc.), un merit al lucrării este de a nu fi neglijat mulțimea de scriitori mărunți, unii din ei aproape uitați, dar care au avut un rol însemnat în evoluția literaturii franceze a secolului al XIX-lea. Menționăm astfel capitolele consacrate lui Pétrus Borel, Hégésippe Moreau, Auguste Barbier, Marceline Desbordes-Valmore, Félix Pyat, Henri Monnier etc. Nu știm de ce nu este prezentat Louis Reybaud, creatorul faimosului Jérôme Paturôt, care s-a bucurat de o popularitate cel puțin egală cu cea a lui Joseph Prudhomme, creația lui Henri Monnier. Poate surprinde că Istoria literaturii franceze de la Praga a consacrat un capitol lui Mistral care a scris în limba provensală. Este poate un omagiu adus acestui scriitor unic, neglijat tocmai datorită faptului că nu-și găsește loc într-o literatură de dimensiuni universale ca literatura franceză. Jan O. Fisher și colaboratorii săi au dat o deosebită extindere curentelor filozofice majore ale secolului al XIX-lea de la socialismul utopic al lui Saint-Simon și Fourier pînă la pozitivismul lui Auguste Comte, trecînd prin eclectismul lui Victor Cousin sau socialismului creștin al lui Lamennais, arătînd legăturile strînse dintre aceste curente și fenomenul literar al timpului. Un loc important este acordat istoriografiei și criticii literare din sec. al XIX-lea. Expediat, în mod nejustificat, după părerea noastră, este Parnasul, căruia i se acordă numai 7 pagini, dintre care doar 2 lui Leconte de Lisle, poet ce ar fi meritat o tratare mai amplă. Printre cei „persecutați" ni se pare a fi și Lamartine, beneficiar a numai 9 pagini, în timp ce Béranger se bucură de favoarea a 16 pagini. Este adevărat că Jan O. Fischer este autorul unei remarcabile monografii despre Béranger, apărută în 1960 la Berlin, care a fost desigur valorificată în această Istorie a literaturii franceze. Remarcăm însă că poezia lui Lamartine *La Marseillaise de la paix* nu este citată și nici poemul său epic *Toussaint Louverture*, în general neglijat de istoria literară burgheză din cauza conținutului său înaintat. Nici volumul de versuri al lui Lamartine, *Recueillements poétiques*, care marchează o etapă superioară în concepția sa despre poezie, nu ni se pare a se fi bucurat de atenția necesară. Ceilalți mari romantici, Victor Hugo, Vigny, Musset, George Sand au fost analizați cu competență și spirit de sinteză, scoțîndu-se în relief contururile bine definite ale personalității fie căruia. Bine realizat este și capitolul consacrat lui Prosper Mérimée, situat printre realiști, în ciuda debuturilor sale romantice, care nu sînt ignorate. Capitolul central al Istoriei literaturii franceze de la Praga este, atît prin proporțiile sale cît și prin ascuțimea analizei și pertinența judecăților, cel consacrat lui Balzac. De altfel Jan O. Fischer este un balzacian cunoscut pe plan european; el a fost un participant activ la colocviul Balzac de la Paris din 1965. Considerat drept unul din cei mai mari scriitori ai veacului este și Stendhal a cărui influență considerabilă egalează aproape pe cea a lui Balzac. Un capitol bine realizat este și cel care tratează despre literatura dramatică realistă, de la Scribe la Sardou, trecînd prin Augier, Dumas-fiul, Labiche și Pailleron. Autorii nu neglijează nici contribuția dramatică a unor romancieri ca Balzac (*Mercadet*) sau Flaubert (*Le Candidat*). O notă originală a Istoriei literaturii franceze apărute la Praga este locul acordat poeziei muncitorești din jurul anului 1848 reprezentată de un Gustave Leroy, Charles Gille sau Pierre Dupont despre care nici o istorie literară franceză nu dă mai multe amănunte ca aici. Deși depășesc anul 1870, Erckmann-Chatrian formează obiectul unui capitol special, cu referiri la romanele „naționale" care s-au bucurat de multă popularitate la vremea lor (menționăm greșeala de tipar de la p. 565, Maître „Gaspar" Fix)[2].

[2] O altă greșeală de tipar la p. 112 unde monografia lui A. Maurois *Chateaubriand* este datată „1948" în loc de 1938.

După fiecare capitol mai important Istoria literaturii franceze apărută la Praga acordă locul cuvenit ecoului și răspîndirii principalilor scriitori francezi în Cehoslovacia.

Reprezentînd modul de receptare ceh a literaturii franceze a sec. al XIX-lea, volumul apărut la Praga este fără îndoială o contribuție valoroasă la studierea uneia din cele mai glorioase epoci a literaturii poporului francez. El aduce o concepție proprie, care, păstrînd liniile mari ale interpretării tradiționale a literaturii sec. al XIX-lea, prezintă puncte de vedere noi în ceea ce privește periodizarea, terminologia, organizarea materialului, ponderea mai mare sau mai mică a unui scriitor sau altul. Prezentîndu-se la un înalt nivel științific, volumul I al Istoriei literaturii franceze a sec. 19 și 20 ne face să așteptăm cu și mai mult interes apariția volumului al II-lea, în funcție de care și judecata finală de apreciere va putea fi mai completă și mai nuanțată.

Ion Brăescu

POMPILIU CONSTANTINESCU, *Scrieri 1—2*

Deși a publicat cîteva volume încă în timpul vieții, iar altele două i-au apărut postum (*Eseuri critice*, la Casa Școalelor în 1947 și *Scrieri alese*, la E.S.P.L.A. în 1957), activitatea de critic a lui Pompiliu Constantinescu a rămas într-o anume zonă de penumbră din care parcă nu se lasă zmulsă. Penumbra, care nu trebuie luată ca ireverențiozitate sau uitare, pare întratît aderentă scrisului său, încît rămîne de văzut în ce măsură chiar ediția recentă de *Scrieri*, îngrijită de soția criticului, Constanța Constantinescu și prefațată inteligent de Victor Felea, va reuși s-o înlăture. Cauze se întrezăresc mai multe și eterogene. De pildă, Pompiliu Constantinescu nu e autorul unei direcții de coloratură profund personală în critică, plutind cu virtuozitate și bun simț, cu obiectivitate cuminte și mereu stimabilă pentru profunzimea ei, în ape în care au navigat destui alții în epocă. Nu e autorul unei teorii de care numele său să se lege pînă la confundare sau care să-i capteze distinct una dintre coordonatele personalității, precum, spre exemplu, M. Dragomirescu, ale cărui contribuții, uneori fanteziste și eronate, sînt mereu menționabile. Lovinescu, bunăoară, e autorul, mai distinct, dar nu singurul, al mutației valorilor, al autonomiei estetice etc. Lui Pompiliu Constantinescu e mai greu a-i găsi o atare echivalență. Călinescu a scris *Istoria literaturii române* și *Viețile* lui Eminescu și Creangă, Perpessicius și-a organizat cronicile în *Mențiuni*, e editorul lui Eminescu și autorul unor volume de versuri. Vianu a produs o *Estetică*, Șerban Cioculescu și-a fixat o coordonată în exegeza lui Caragiale și Arghezi. O revistă al cărei mentor literar să fi fost, ca Stere și Ibrăileanu, Iorga, Lovinescu, Crainic, prin care să fi încercat o directivă, iarăși Pompiliu Constantinescu n-a avut la îndemînă. N-a alternat cronica nici cu versul, nici cu proza sau dramaturgia, ba trecînd peste cîteva încercări, nici cu istoria literară, cu care critica interferează în atîtea puncte.A scris un studiu plin de merite despre Tudor Arghezi, dar e un studiu și nu *studiul*, scrierea unică, decisivă. Un *Nu* memorabil ca al lui Eugen Ionescu poate fi și el luat în seamă ca o încercare extremă de a ieși din anonimat, după cum o sinteză a unui domeniu, ținînd aceasta mai mult de tehnica literară sau de relațiile dintre fenomenele artistice, în fine, o traducere de mare interes, cum au produs alții, sînt nuclee în jurul cărora o personalitate poate structura mai pregnant în opinia publică. E drept, ne aflăm în fața unei activități curmate în plin avînt al maturității, Pompiliu Constantinescu neavînd cînd a murit decît 45 de ani (1901—1946), vîrstă la care alții abia încep a exista, dar, și de ar fi trăit, e greu a presupune că s-ar fi produs o schimbare sub raportul calității activității sale, ci cel mult am fi asistat la o acumulare în jurul datelor cunoscute. Pe deasupra, rămase masiv în presa vremii, scrierile sale au cam ieșit din atenția și sistemul de referințe al specialiștilor, spre a nu mai pomeni de publicul mai larg, încît figura lui planează mai mult ca un mit decît ca o realitate în conștiința generațiilor mai noi care, poate și din astfel de motive,

nu vădesc intenția delimitării, a raportării organice la activitatea lui critică. Rămîne de așteptat un eventual reviriment în urma acestei ediții de *Scrieri* — care e de dorit să fie cît mai bogată, dacă nu chiar completă și în orice caz publicată într-un timp rezonabil. Ar mai fi de menționat printre cauzele care au putut duce la penumbra de care vorbeam și una istorică, deși indirectă poate. Anume, îndată după moartea criticului s-a produs acel reviriment (început încă mai demult și în care Pompiliu Constantinescu și-ar fi aflat cu vremea un loc) țintind consolidarea criticii noi, de orientare marxistă și, implicit, delimitarea uneori cam prea grăbită, de cea vehiculînd alte formule, adesea foarte apropiate. În acest context, criticul dispărînd, presa în care publica încheindu-și ciclul, iar valorificarea moștenirii literare fiind un timp mai mult un principiu decît o acțiune largă și decisivă, profilul lui Pompiliu Constantinescu a rămas cîțiva ani unul de bibliotecă sau prilej de evocare orală. Era nevoie adică de o concretizare a imaginii lui, de o confruntare a ei cu noua stare de lucruri.

Avem acum la îndemînă suficient material (cu perspectiva întregirii) prin care putem verifica din nou tradiționala conștiinciozitate a cronicarului, obiectivitatea lui critică proverbială, dar fără temperament, justețea observațiilor sale, care toate au contribuit a face din el un „critic de încredere", cum îl numea într-un *distinguo* Vladimir Streinu.

Autorul rarei antologii românești din scrierile lui Saint-Beuve, era, dintr-un punct de vedere o structură opusă aceluia și în prețuirea pentru criticul francez e descifrabilă parcă și o nuanță compensatorie, o jinduire vagă pentru ceea ce el nu izbutea a întreprinde. Căci într-un *Lundis* din 1863, în articolul intitulat *Romanul formă universală*, Saint-Beuve scria în legătură cu imposibilitatea lui de a ține o cronică neîntreruptă a actualității literare : „Adevăratul motiv al omisiunilor mele, cu siguranță nu e disprețul, sînt prea departe de el ; cu atît mai mult nu e nici neglijență, nici uitare : este, s-o spun ?, un pic de încurcătură. Dacă nu citești totul, aproape totul din această cantitate de producții, dintre care fiecare își are calitatea ei ; dacă ai scăpat momentul în care ele îți trec prima oară pe sub ochi, ți-e greu mai apoi să restabilești punctul de vedere ; o mișcare atît de complicată, atît de diversă, atît de fecundă și într-un gen nesfîrșit, care amenință să devie formă universală pretinde să fie urmărită zi de zi". Și Saint-Beuve sfîrșea prin a se declara inapt pentru aceasta, preferînd a sta închis 15 zile în casă cu opera unui scriitor defunct demult și a o degusta pe îndelete. Dimpotrivă, discipolul său român și-a făcut un blazon din a comenta cartea curentă, fie ea roman, poezie, piesă de teatru, sinteză estetică sau de literatură comparată, ediție critică, ori culegere de eseuri, lucrare de istorie literară. Ambiția lui părea a fi de a nu lăsa nimic necitit, nerecenzat, netrecut prin cîntarul aprecierii sale. Deși în prefața antologiei amintite, prins probabil și în plasa maestrului, lăsa a se înțelege că opțiunea lui nu e pentru o asemenea îndeletnicire :" În literatură a nu te ocupa decît de prezent și de cartea zilei, înseamnă a iubi moda, a urmări și alerga după succes, nu înseamnă să iubești înseși *Literele*, al căror caracter firesc este perpetuitatea, amintirea și varietatea în amintire". Dar în practică nu s-a putut desface de arcanele cronicii perpetui. E drept,. a scris cîteva articole fine despre unii dintre clasicii literaturii noastre moderne (Creangă, Caragiale, pe care îl prețuia nespus, Eminescu, Hasdeu, Maiorescu etc.), avea conștiința istoricității fenomenului literar, chiar dacă nu acuzată în aceeași măsură ca aceea despre valoarea estetică a operelor, dar energia lui hotărîtoare s-a manifestat în cîmpul actualității, asupra căreia pare a fi avut o autoritate neclintită. De observat că și scrierile clasicilor, ale scriitorilor aflați la acea vreme în orbita istoriei literare, intrau în atenția lui aproape tot la fel cu cărțile curente, ocazional fără a constitui — pe durata activității lui, — o preocupare constantă. De altfel, exercițiul său critic nu pare a avea atît turnura unui proces ascendent, cît a unui act desfășurat continuu și mereu egal cu sine. De unde și posibilitatea grupării articolelor despre scriitorii comentați, *alfabetic* în ediția de *Scrieri*, ca într-o enciclopedie și nu *cronologic*, cum ne-am fi putut aștepta. Tot astfel s-ar explica de ce articole scrise despre același autor uneori la distanță de zece, cincisprezece ani între ele pot sta alături, fără a se produce vreun hiatus. La el e greu a observa o explozie sau o schimbare a altitudinii, dar tocmai în asta rezidă, probabil, sentimentul de încredere pe

care îl provoacă rîndurile lui, ca şi rezistenţa paginilor înseşi, indiferent despre cine le-a scris. Mai trebuie adăugată acea foarte suplă, avansată şi elastică opinie despre specificul literaturii şi artei, implicit conştiinţa unui perpetuu *ce* inanalizabil al acesteia, orice metode i-am aplica. Menirea criticului ar fi, prin deducţie, de a discerne particularităţile unei scrieri, plusul ei de noutate, indiferent de canoanele şi sursele sale de inspiraţie, în planul artei interesînd nu atît punctul de plecare, cît cel de sosire (aşa se face că cronicarul se poate entuziasma de scrierile lui M. Blecher, care au scandalizat destui puritani în epocă). Pe urmă încîntă la el perfecta stăpînire a tehnicii şi mijloacelor cronicii literare publicistice, posibilitatea strîngerii pe un spaţiu relativ redus a unui număr de observaţii şi a sugerării cîtorva norme axiologice, dintre care punctul de vedere i se întrevede limpede. Recepţia sa critică era una deschisă, comprehensivă, aptă a-şi apropia — chiar dacă uneori cu un entuziasm cam prea egal — orice experienţă literară dacă aceasta culmina într-un act artistic veritabil. De unde „autoritatea indiscutabilă a lui Pompiliu Constantinescu, ce s-a impus, fără obiecţie tuturor" (Al. Dima), ea emanînd de la cineva care şi-a luat foarte în serios rolul de purgator şi cicerone în viaţa literară curentă. Din acest punct de vedere cronicile lui, adunate în volum, seamănă cu un lexicon al literaturii epocii, într-atît numele aproape tuturor celor ce au scris atunci sînt prezente în pagini.

Iar din acest enorm material răsar pagini de eseu literar de toată frumuseţea, precum cele adunate în volumul *Figuri literare* şi care vor intra în actuala ediţie, ori unele dintre cele apărute în *Eseurile critice* din 1947.

Fiind, prin urmare, o prezenţă difuză în critica şi istoriografia mai recentă, lăudîndu-i-se uneori atitudini care în planul valorilor strict estetice nu spun prea mult, precum ţinuta morală, conştiinciozitatea etc., Pompiliu Constantinescu va prinde, probabil, prin ediţia recentă un contur mai evident, mai complex, ca unul ce a fost în epocă „prezent în actualitatea literară ca puţini alţii dintre confraţii săi" (Perpessicius). Cît priveşte ediţia în sine, aceasta este, în cele două volume apărute, destul de cuprinzătoare, reproduce cu acurateţe textele, dă o seamă de lămuriri bibliografice pentru fiecare articol cuprins în ea, amîndouă volumele încheindu-se cu cîte un util indice de nume. N-ar fi stricat o cronologie amănunţită şi poate ar trebui ca măcar în volumul ultim ea să figureze, alături de bibliografia generală a scrierilor lui Pompiliu Constantinescu, ca şi a celor despre el. Într-o prefaţă de aproape 50 de pagini Victor Felea întreprinde o prezentare de ansamblu a criticului, încearcă o situare a lui în epocă şi din loc în loc o apărare postumă a sa, împotriva căreia nu e de obiectat. Supără oarecum creionarea cam în alb şi negru a epocii, datorită poate şi poetului care e prefaţatorul. De asemenea, o anume separare a lui Pompiliu Constantinescu de restul criticilor ni se pare prea tranşantă cînd e vorba de a evidenţia anume atitudini, căci e limpede că se afla pe o platformă mult mai cuprinzătoare şi nu era singur la postul său. E însă cel mai întins excurs în opera celui editat şi cel mai bun ce s-a scris în ultimii ani despre acest onorabil critic.

George Muntean

R. WELLEK şi WARREN — *„Teoria literaturii şi metodologia studiului literar"*.

Manualul de teoria literaturii propus de cei doi profesori americani de la Universitatea din Iowa, porneşte de la principiul unei necesare revizuiri a termenilor de teorie literară, a poeticii, remarcînd la modul concret slaba dezvoltare şi cunoaştere de suprafaţă a acestei discipline atît în universităţile americane cît şi în cele engleze, germane sau franceze. Reacţia nu e singulară însă. Necesitatea unei clarificări a poeticii în sine, a fost determinată de abuzurile interpretărilor cauzale, după modelul ştiinţelor naturii, ca şi de absolutizarea ideii romantice a gustului personal al lectorului, a sensibilităţii în percepţie. Astfel au apărut în Franţa o critică a textelor, în Germania prin Oskar Walzel s-a încercat o analiză formală, în paralelă cu istoria artelor, iar

în Rusia s-au pronunțat în această direcție, formaliștii. În Occident, această carte de teorie a putut să apară drept o echilibrare prin ponderea acordată elementelor de conținut, prin legătura stabilită cu factorii extrinseci literaturii (vezi prefața italiană).

Poetica expusă de Wellek și Warren nu trebuie înțeleasă ca un sistem închis, impus cititorului, ca o reglementare și soluționare definitivă a problemelor de teorie, ci ca o discuție rațională și echilibrată în care sînt analizate cele mai diferite tendințe de interpretare, pentru a se ajunge în final la o înțelegere dialectică a fenomenului literar. Ea ne oferă puncte de reper pe care le putem relua și discuta excluzînd atitudinea absolutistă. Dacă vrem, e un manual științific, de cercetare obiectivă, dar foarte elastică, foarte liberă în gîndire, nu în sensul unui eclectism, alunei lipse de principii, ci tocmai pe baza unor principii raționale și echilibrate, ce caută să pună o ordine nedogmatică în înțelegerea literaturii.

Cei doi profesori americani încearcă, și am senzația că reușesc, să stabilească „le juste milieu" prin logică, probitate și seriozitate nepedantă. Vastul material de referințe pe care se bazează discuțiile, fac posibilă conturarea netă a problemelor analizate, luminate de totalitatea pozițiilor istorice și contemporane înregistrate față de acestea. Pozițiile sînt puse în balanță și oarecum aduse la un numitor comun de judecată. În acest fel, departe de a deveni stufoasă, materia discuției se clarifică. Autorilor le repugnă atît absolutizarea cît și relativismul, propunînd ca metodă de bază în studiul literaturii, „perspectivismul", adică o analiză realizată din cît mai multe perspective posibile.

Dacă cineva se gîndește să acuze unele concluzii ale autorilor de a fi vechi de cînd Aristotel, de a nu spune nimic nou în esență, înseamnă a cere exact contrariul intențiilor lor. Nu polemică în numele unei poetici noi, ci stabilirea, scoaterea din starea de confuzie oarecum a unor teze verificate de scurgerea timpului, sublinierea și clarificarea lor, a fost rezultatul investigațiilor lor.

Lucrarea se sistematizează logic în trei părți : mai întîi definirea esenței și funcției literaturii. Pentru a ajunge la evaluarea deci la aprecierea critică, e necesară discutarea operei literare din punct de vedere al unei analize exterioare (partea a doua) și a uneia interioare (partea a treia), înțelegînd prin aceasta factorii externi ce pot contribui la formarea unei opere și cei care o compun, din interiorul ei deci. Adevărata pondere și interesul lucrării constau în această analiză intrinsecă a literaturii, în care ni se dezvăluie sistemul propriu de înțelegere și definire a operei în sine.

În cadrul discuțiilor, Wellek și Warren își definesc mai multe puncte de reper : îndepărtarea teoriilor extremiste, necesitatea stabilirii unor norme, a unor termeni universali, deci a unei teorii literare, și încercarea de definire a literaturii nu în cadrul istoriei civilizației, ci a studiului literar în sine. Respingînd extremele în metodologia literară (cauzalitate științifică sau înțelegere personală), autorii sugerează că orice operă literară fiind totodată generală și particulară, individualitatea ei nu poate fi caracterizată în afara unor termeni universali, înțelegerea fiind doar o precondiție. Iar pentru a-i găsi definirea, literatura nu trebuie plasată într-o generală istorie a civilizației, ci înțeleasă și cercetată în modul particular de a-și organiza mijloacele de expresie, adică limbajul. Arta, spun ei, impune un tip de structură ce așază conținutul unei opere în afara lumii realității, prin imagini poetice ce definesc organizarea unui proces mental, și deci nu trebuie confundate cu imaginile concret senzoriale. Esența literaturii ar fi prin urmare o exprimare individuală prin mijloace expresive, fără scop practic imediat și care are ca principală calitate imaginativul, fantazarea. Această esență îi determină funcția. De-a lungul istoriei unii au considerat-o revelare sau intuire a adevărului, alții descoperire a adevărului ce trebuie propagat, iar alții un catarsis. Dar arta nu e adevăr ci imaginație (imaginație care nu se opune adevărului, ci faptului determinat istoric), deci ea poate fi doar verosimilă, avînd ca substantiv frumosul și ca adjectiv adevărul. Literatura nu cunoaște nici emoțiile realității, ci doar percepțiile și sentimentele acestora. Prin urmare prima și cea mai importantă funcție a artei e fidelitatea față de propria natură, vorbind nu de cunoaștere sau adevăr în artă, ci de noi valori perceptive și de noi calități estetice ale realității revelate prin artă. De fapt această explicare e oarecum expediată de

autori, care sesizează caracterul de impas la care se ajunge prin definirea funcției artei numai în relație cu imaginativul și prin „fidelitate față de propria natură".

Pentru apreciere, pentru evaluare, opera literară trebuie analizată și această operație după cum am spus, se împarte în două capitole. Analizarea factorilor exteriori și cea a factorilor interiori. Necesitatea acestei deosebiri se datorește acelei abuzive definiri a literaturii în cadrul istoriei civilizației, din care cauză ea a fost considerată ba ca un produs a unui singur creator, ba a vieții instituționale a oamenilor, a unor alte creații colective a minții umane sau a spiritului timpului (numit zeitgeist). Wellek și Warren arată legăturile literaturii cu toate aceste domenii și nu cauzalitatea provocată în mod exclusiv de cîte unul din ele, insistînd asupra faptului că opera literară nu poate fi cunoscută și evaluată decît printr-o analiză intrinsecă a factorilor ce o compun, a factorilor interni. Important e de subliniat că refuzînd să vadă o legătură de cauzalitate între literatură și celelalte domenii exterioare, luate separat, ei nu neagă o influență reciprocă, de perspectivare, ce a existat dintotdeauna, opera literară fiind plasată mereu într-o perspectivă de iluminare a ei, din toate unghiurile de vedere. Considerată opera ca produs al unui singur creator, biografia și psihologia autorului au părut revelatorii pentru înțelegerea unei opere literare. Dar opera literară nu e simpla copie a vieții, nu e autoexpresie, transcripție a sentimentelor și a expresiilor personale. Structura biografică ca și studiul psihologic al unui scriitor ne pot fi de ajutor în înțelegerea operei, dar nu au o reală importanță critică, după cum nici „adevărul psihologic" cuprins într-o operă nu are valoare artistică, el poate întări complexitatea sau coerența artistică a unei lucrări, dar față de actul creației, psihologia e doar preparatorie. S-a considerat opera literară ca fiind cauzată de principalii factori ai vieții instituționale omenești: adică de condițiile economice, sociale și politice. Dar mi se pare o afirmare justă, că literatura e și ea o instituție socială, de un anumit tip, și anume o instituție estetică (și nu dependentă direct de alte instituții sociale). Situația socială nu determină anumite valori estetice, ci creează posibilitatea unei realizări a lor. Respingînd sociologismul, adică explicarea operei literare numai prin cauzalitate socială, Wellek și Warren amintesc de critica marxistă, care poate da rezultate bune cînd relevă latentele implicații sociale din opera unui scriitor. Explicația cauzală externă a mers spre determinarea operei literare de către alte creații ale minții umane: istoria ideilor, a teologiei, sau de celelalte arte. Dar raporturile dintre artă și idei, și filozofie, nu sînt de determinare, literatura nefiind cunoaștere filozofică tradusă în imagini și versuri. Poeții răspund într-adevăr întrebărilor filozofice, dar nu în mod sistematic. Acel Weltanschauung, ideile filozofice sau atitudinile emotive, ce caracterizează un poet, pot fi într-un raport de paralelism, determinat de un fond comun social, dar și acesta e iluzoriu, atunci cînd filozofia are cu totul alte direcții în epocă decît literatura. Problema ideilor într-o operă literară se pune atunci cînd acestea nu mai sînt concepte, nu rămîn la stadiul de materie primă, ci devin simboluri, mituri. Altfel spus adevărul filozofic, ca și cel psihologic sau social, nu are nici o valoare artistică, ele pot întări diferite valori artistice, judecîndu-se după gradul lor de integrare și intensitate artistică.

În ceea ce privește explicarea literaturii prin celelalte arte, o colaborare între arte există desigur, dar „marea poezie nu tinde spre muzică iar marea muzică n-are nevoie de cuvinte". A lua în considerație intențiile și teoriile artiștilor e greșit, deoarece uneori rezultatele activității unui artist diferă, iar compararea artelor pe baza unui comun fond social și cultural, e neconcludentă.

Există o afinitate de influențe în evoluția diferitelor arte, dar nu un necesar paralelism. Artele evoluează în ritmuri diferite în aceeași perioadă de timp, avînd o diversă structură internă a elementelor.

Prin urmare, nici prin biografie, nici prin psihologie, prin elementele economico-sociale sau filozofice, nici prin alte cauze externe în sine nu putem determina valoarea unei opere literare, ce poate avea legături cu toate aceste domenii, dar nu de cauzalitate, ci de întrepătrundere, de

perspectivare. Pentru a interpreta o operă literară trebuie să ne referim la studierea intrinsecă a elementelor ce o compun.

Problema cauzalității, a determinării operei literare de către factorii externi, nu e chiar așa de simplu de desființat însă. Autorii se grăbesc să scoată în valoare analizarea operei literare în sine, rămînînd la termenii cam vagi de perspectivă. E de văzut pînă unde putem vorbi numai de întrepătrundere și nu și de determinare, avînd în vedere tocmai sublinierea autorilor că literatura e o „instituție socială" totuși.

Renunțînd la conceptele de conținut și formă (ce despart ideile și emoțiile de elementele lingvistice ale exprimării), și numind toate elementele „materiale", Wellek și Warren studiază modalitatea prin care acestea capătă eficacitate artistică, adică „structura" lor. Opera de artă ar fi deci un sistem complex sau structură de semne, ce servesc unui scop estetic specific. Ea nu este caligrafie, sau recitare, nu e nici experiență a cititorului sau a autorului (deci experiență personală individuală), nici experiență socială și colectivă, ci doar o cauză potențială de experiențe. La fel cum Saussure a diferențiat cuvîntul de limbă, putem stabili diferența între experiența personală a poeziei și poezia în sine. Opera de artă are o anumită structură de determinare, la fel ca și limba, o unitate de semnificație, o structură ce se referă la anumite obiecte, la anumite realități imaginate, și nu se pot confunda cu realitatea empirică. Dar nefiind un fapt empiric (adică o stare sufletească a unui individ sau a unui grup de indivizi), opera literară nu este nici un obiect ideal, imutabil. Ea poate deveni obiect al experienței individuale, fără a se confunda cu nici o experiență. Pe două planuri, putem distinge în orice operă literară, două structuri, una dinamică, care se schimbă în procesul istoric (fiind ea însăși creată într-un anumit moment, e susceptibilă de schimbări și chiar de distrugere),și una statică, identică, substanțială.

Analiza operei literare se poate efectua datorită considerării acesteia ca un sistem compus din mai multe straturi, ce ar întretăia vechile noțiuni de formă și conținut în același timp. Filozoful Roman Ingarden a definit astfel stratul sunetelor, (prima și necesara condiție a semnificatului), *stratul unităților de semnificație, ce corespunde obiectelor reprezentate, stratul, „lumii"* autorului, și stratul calităților metafizice ce ne duce la contemplația artistică. Deci, structură, semn și valoare, sînt trei aspecte ale uneia și aceleiași probleme. Metoda perspectivismului, presupune cunoașterea operei literare din diferite puncte de vedere, ce se pot descrie și critica.

În primul strat, cel al sunetelor, putem delimita elementele intrinsece ale sunetului (eufonia) și cele de corelație (ritmul, metrul). Eufonia sau orchestrația, cuprinde o serie de figuri sonore, printre care și rima, alterația sau asonanța. Dar pentru a transforma sunetele lingvistice în fapte artistice e nevoie de semnificat, de context și ton. Ritmul și metrul sînt fapte de relație, ce presupun o anumită organizare a ritmurilor din vorbirea comună. Versul ar fi (conform teoriei formalismului rus) o structură contrapunctică între metrul suprapus unui ritm comun al vorbirii. Structura versului trebuie pusă în legătură cu semnificatul, fără de care versul nu poate fi apreciat, atunci cînd ne rezumăm la pure metode de analiză, acustice sau muzicale. Principiile de organizare a unei poezii vor fi deci atît metrul cît și metafora. Poezia organizează o schemă unică și nerepetabilă de cuvinte, fiecare fiind obiect și semn (deci nu e vorba de un sistem de abstracțiuni exprimate printr-un sistem de monosemne). Imaginile sînt metafore, au o valoare intelectuală emotivă cuprinsă în reprezentarea lor picturală, vizuală. Studiul dedicat metaforei se inspiră după schema lui H. Wells dată în 1924, depășindu-se distincția între figură verbală (a sunetului) și figură de sens (a gîndirii). După Wells figurile literare sînt șapte : la primul nivel cele decorative și impetuoase, compuse prin raportarea unei imagini fizice la alta, termenii rămînînd nelegați, ficși. La al doilea nivel cele exuberante și intensive, formate din doi termeni ampli, niște comparații bazate pe categorii valutative, și care se pot reda vizibil. La nivelul superior sînt cele atenuate, radicale, expansive — ce au calități de exprimare metaforică, rezistență la reprezentare picturală și cunosc o impenetrație a termenilor. Pentru a conclude deci, imaginile sînt

o structură constructivă a poeziei, fac parte din stratul sintactic și stilistic, ce trebuie studiat ca un element al integralității operei literare.

Ajungînd la proză, autorii remarcă existența unui Kosmos al prozatorului, ce ar fi schema sau structura operei în care sînt cuprinse intriga, personajele, atmosfera ca și concepția despre lume. Această lume imaginativă corespunde în parte cu lumea empirică, realitatea unei opere de imaginație nefiind realitatea unei circumstanțe. Evaluarea unui narator se face analizînd această lume a sa, care trebuie să cuprindă elementele necesare unei perspective universale (adică elemente relevante și esențiale). Dar o narațiune trăiește atît în spațiu cît și în timp, deci ne interesează ce se desfășoară, ce se întîmplă, nu numai rezultatul final. Intriga e formată din structuri mai mici, motive (cum le-au denumit formaliștii ruși), ce se articulează într-o compoziție, într-o motivare deci. Formaliștii ruși au distins „fabulația" ca sumă a tuturor motivelor, de „subiect", adică intriga mediată de un punct de vedere (deci structură narativă). Personajele au diferite forme, statice sau dinamice, iar ambientarea, ca element descriptiv, autorii îl consideră un fapt realist și romantic, mai degrabă decît universal.

Ajungînd după analiza externă și internă a operei literare la evaluare, autorii precizează că opera literară nu se poate aprecia după elementele pe care le conține, ci după cum și în ce funcție se compun aceste elemente. Opera trebuie să fie pură nu în sensul lipsei de idei, ce pot fi uzate ca materiale, ci trebuie să fie lipsită de scop practic sau științific. Echilibrarea între considerarea artei ca experiență estetică, sau ca instrument al cunoașterii și acțiunii, ne-o dă considerarea artei ca un obiect estetic ce are facultatea de a suscita o experiență, în care materialele sînt asimilate formei. Semnele reușitei sînt puterea de cuprindere, de totalitate, unite cu un anume sens al raporturilor și al proporțiilor (deci un criteriu al inclusivității, al integrării imaginative). Frumusețea formală ar depinde de expresie, de adecvata armonie organică față de intrigă, personaje și temă. Obiectivitatea valorilor literare rezidă astfel în criterii și nu în obiectele de artă. Schemele valorilor și a normelor însă țișnesc din însăși analizarea procesului literar istoric și ele sînt schimbătoare. Prospectivismul este tocmai metoda care atrage atenția că literatura nu consistă nici într-o serie de opere unice, fără motive comune, nici într-o serie de opere închise în cicluri istorice, sau într-un univers închis prin identitate și imutabilitate, ci într-un sistem întreg de opere ce se schimbă și crește încontinuu, prima datorie a istoriei literare fiind determinarea locului exact al fiecărei opere înăuntrul unei anumite tradiții.

Premisele poeticii lui Wellek și Warren consideră deci factorii externi ca elemente de legătură și de posibilă influențare reciprocă, într-o strînsă dialectică a literaturii, văzută în procesul dezvoltării, al mutării sale istorice, în timp ce elementele interne, de structură, alcătuiesc niște straturi orizontale ce întretaie tot timpul liniile vechi ale formei și conținutului. Aceste elemente ale structurii sînt în relație de interdependență și se presupun. Prin analiza literară în cadrul operei, dar și prin plasarea acesteia în totalitatea sistemului literaturii, Wellek și Warren încearcă să împace sensul istoric al perspectivei cu analiza intrinsecă.

Michaela Schiopu

ANTON BACALBAȘA; *Scrieri alese*, Ediție îngrijită de Virgil Ene, Edit. pentru literatură, București, 1965.

Cu mulți admiratori într-o vreme, Anton Bacalbașa s-a văzut, de curînd, din nou în situația de a fi ținut în culisele literaturii secolului trecut. Căutînd să se tempereze excesele unei interpretări estetice care confunda literatura cu ilustrația grafică a unor principii teoretice, meritele au trecut tacit în lipsuri, laudele în admonestări. Mai grav decît toate chiar și decît actul de incomprehensiune al criticii, a fost poate regimul tăcerii și al indiferenții. Avem de-a face, de aceea, consultînd ediția lui Virgil Ene de „scrieri alese" ale lui Anton Bacalbașa, cu o viziune echili-

brată de studii, de calm în aprecieri, evitîndu-se o anume „modă" a gustului frecventă în unele lucrări de istorie literară.

Anton Bacalbaşa e fratele literar mai mic al lui Caragiale, colaboratorul şi prietenul acestuia, ajungîndu-se pînă la o adevărată identificare stilistică în paginile „Moftului român" a celor doi amici, cu un geniu precoce al humorului. În cimitirul tinerilor din literatura românească, după Cîrlova şi Alecu Russo, Anton Bacalbaşa are soarta unui nefericit stins înainte de a fi relevat plenar talentul scriitoricesc. Nu rămîne însă un debutant, o speranţă dedusă empiric. Anton Bacalbaşa a debutat în paginile „Literatorului" şi a lăsat o poezie memorabilă în antologia liricii noastre. Aparţinea pînă la 1900 trinităţii de valori (alături de Traian Demetrescu şi de Duiliu Zamfirescu) cu care Macedonski, în ciuda animozităţilor şi violenţelor de limbaj în care vor denatura relaţiile acestora, se putea mîndri în revista sa.

De la Macedonski, Bacalbaşa a trecut repede ca salahor al presei muncitoreşti. „Contemporanul" l-a găzduit mai puţin chiar decît îl primise revista lui Macedonski.Presei revendicative, de luptă şi de atitudine, i s-a dăruit şi acolo a lăsat tot ce are mai valoros Bacalbaşa. Căci popularitatea anecdoticei povestiri *Moş Teacă* nu îi stabileşte ci îi dă dominanta personalităţii sale. E o scriere din tinereţe, cu un umor grotesc, caricaturizat. Afectează o anume tematică. Ca literatură este însă minoră. Bacalbaşa e un publicist, un talent rar al scrisului cotidian şi de tribun. Ardent, neclamoros, demonstrativ, categoric, Bacalbaşa e un devotat slujitor al mulţimii. Un generos şi un fratern. Opera sa cea adevărată s-a amestecat în paginile ziarelor şi s-a înfundat cu ele în colecţii şi în depozite. Cu ani în urmă, încercînd o ediţie de proporţii reduse, am strecurat într-un sumar clasic şi şablon cîteva mostre care să recomande publicistica lui Bacalbaşa. Dar iată că datorită editorului perseverent şi minuţios Virgil Ene, avem posibilitatea să conchidem, cu satisfacţie, că opera lui Bacalbaşa a fost tipărită. O ediţie cum am dori şi altor scriitori, lucrată cu pasiune, cu o bibliografie exhaustivă (un adevărat volum), cu o reshumare de material interesant sub o puzderie inimaginabilă de pseudonime de cea mai fluctuantă fantezie gazetărească.

Era epoca ce a dat gazetăriei strălucire şi prin care gazetăria a făcut epocă. Marea epocă a gazetăriei lui C.A. Rosetti, Cezar Boliac, Eminescu, Bolintineanu, era spre un asfinţit glorios. Bacalbaşa a apucat din ea prea puţin. L-a prins însă pe Hasdeu şi pe Caragiale, ca să ne referim numai la scriitori. E epoca polemicelor şi a pasiunii pentru dezbatere, pentru comentarii deschise, a unei formidabile dispute de club, de presă şi de stradă. Un romantism al gazetăriei care în presa muncitorească avea ceva sfînt. Bacalbaşa este un pionier al acestei gazetării de cauză, de principii democratice. Un poet al frazei, un improvizator neconsumat, ironic, un dialectician al faptelor diurne. Căci gazetăria lui Bacalbaşa intră pe o poartă şi în literartură. Jurnalul nu l-a îngropat pe scriitor. L-a maturizat şi i-a dat o gravitate, l-a apropiat de mişcarea socialistă. Pentru un deceniu, istoria opiniei publice româneşti are în articolele lui Bacalbaşa un document şi o conştiinţă. Virgil Ene a restructurat din această cauză imaginea intimă asupra lui Bacalbaşa. Accesul public la articolele politice ale acestuia permite o ranforsare a liniilor portretului, atît de fragile după lectura lui *Moş Teacă*. Neîmplinit artisticeşte, ratat ca poet, Bacalbaşa are marea vocaţie a gazetăriei. Face o publicistică în slujba cauzei unei lumi şi nu a unui partid. Numai C.A.Rosetti la „Românul" şi Eminescu la „Timpul" au mai pus atîta pasiune sfîntă pentru slujirea opiniei publice, cel dintîi într-o trenă verbală prea lungă şi cu volane demodate spre sfîrşitul carierei sale politice. Tony Bacalbaşa a fost şi el amenințat de o eclipsă totală prin trecerea la gruparea conservatoare desidentă a lui Fleva, dar principiile şi ardenţa cauzei i-au rămas aceleaşi. Nu şi-a renegat credinţa de pînă atunci. Articolele scrise după 1890 în „Epoca" şi „Dreptatea" trădează pe luptătorul din paginile „Democraţiei sociale", ale „Muncii" şi ale „Adevărului". E un militant şi un martir al scrisului în apărarea drepturilor celor mulţi. Bacalbaşa se cerea, de aceea, înfăţişat din plin în această postură de tribun, unde mai mult decît oriunde şi-a dezvăluit talentul şi şi-a mărturisit chemarea. Şi acest lucru l-a înţeles editorul său de faţă. Nu printr-un potpuri critic, improvizat, ci printr-o lentă elaborare, prin

studiul de arheologie literară, prin relecție competentă. În fine, e un Bacalbașa care onorează sfîrșitul cultural al secolului trecut.

În așteptarea atîtor ediții *definitive* ale clasicilor, iată o ediție ca atare a unui autor pe care istoria literară îl va înțelege mai grav de acum înainte. Ediția aceasta este de altminteri *opera* lui Bacalbașa, atît cît trebuie și merită să ne fie cunoscută.

Marin Bucur

MONICA LAZAR, *Pavel Dan*, E.P.L., București, 1967, 242 p.

Afirmația potrivit căreia despre cutare scriitor s-a scris mult sau puțin trebuie să aibă în atenție, socotim, ceea ce a rămas posterității de pe urma lui. Evident, s-ar putea obiecta că, pentru a susține una din cele două alternative, ar fi necesar să se aprecieze mai întîi dacă studiile elaborate reușesc ori nu să sugereze o imagine globală, care să se poată suprapune omului și operei cercetate. O asemenea observație ar fi însă, la rîndul ei, discutabilă fiindcă receptarea valorilor artistice este — zicea de mult Descartes, și nu numai el — o creație continuă, ce depinde de împrejurări obiective și subiective care se schimbă de la o epocă la alta. Fiecare generație, mai mult, fiecare individ receptează din opera unui scriitor ceea ce corespunde mai bine sensibilității, gustului și structurii sale intelectuale. Așa se explică perenitatea creațiilor de valoare universală. În consecință, nu se poate afirma niciodată că înțelegerea și „consumarea" unei capodopere este definitivă la un moment dat. Atunci, însă, cînd lucrările apărute, biografice ori interpretative, amenință să depășească în volum opera respectivă, se poate spune, totuși, că s-a scris relativ mult. Or, acesta este și cazul lui Pavel Dan în clipa de față. Apariția primei monografii concepute de Monica Lazar, vîrfuiește cumva cercetările de pînă acum, care chiar dacă uneori au pus în circulație unele date ce nu corespundeau adevărului — biografice, în primul rînd — și-au avut și ele rostul și contribuția lor; au impus stăruitor în conștiința cititorului o operă pe care acesta nu o cunoștea prea bine și, pe de altă parte, au ajutat, direct sau indirect, prin observațiile de foarte multe ori judicioase, la o cuprindere de ansamblu mai profundă, monografică a moștenirii literare lăsate de nuvelistul ardelean.

Monica Lazar nu se află la primul ei contact cu proza lui Pavel Dan. Recenzii și articole publicate în presa de specialitate[1] învederează o preocupare mai veche, ale cărei rezultate sînt reunite în volumul de față într-o viziune mai cuprinzătoare, pentru întregirea căreia autoarea a împletit lectura atentă a operei tipărite și a manuscriselor, cercetarea arhivelor aflătoare la instituțiile în care a funcționat Pavel Dan și la toți virtualii posesori de documente, convorbirile cu cei care l-au cunoscut personal, vizitarea locurilor natale etc. — toate întreprinse cu dragoste și respect pentru acest talent frînt în pragul maturității de creație. Ca mod de alcătuire, monografia Monicăi Lazar se structurează pe cîteva direcții principale, care seamănă cu tot atîtea reflectoare, e adevărat, de luminozități inegale, ale căror raze converg asupra operei. În prima despărțitură, *Destinul operei*, autoarea urmărește, cum arată și titlul, un istoric amănunțit al receptării operei. Întemeiată pe ceea ce s-a tipărit — nuvelele și povestirile publicate separat în periodice, cele două culegeri apărute cu omisiuni regretabile în 1956 și 1960 și prima ediție critică, îngrijită de C. Regman în 1965 — Monica Lazar conchide, pe bună dreptate, că proza lui Pavel Dan n-a fost cunoscută multă vreme cititorului român pe măsura calităților ei. Răspîndirea modestă în țară explică, în parte, și ecoul destul de firav peste ho-

[1] Vezi M. Lazar, *O comemorare*, în „Contemporanul" nr. 32 (14 aug.) 1959, p.2 ; *O concluzie la cîteva premise*, în „Tribuna" nr. 9, 1957, p. 12; *O nouă ediție* în „Tribuna", nr. 2, 1961, p. 9; *Poezia animizării*, în „Tribuna", nr. 26 1957, p. 9; *Prozatorul Pavel Dan*, în „Iașul literar", nr. 12, 1965, p. 35—38.

tarele patriei. Se cunosc numai trei traduceri, şi acelea parţiale : franceză, maghiară şi germană. Dar, dacă receptivitatea marelui public a fost relativ scăzută faţă de scrierile lui Pavel Dan — ne gîndim la numărul mic de reeditări — opera lui s-a bucurat de multe şi elogioase aprecieri din partea criticii de specialitate, cum bine remarcă şi Monica Lazar de la bun început. Printr-o muncă asiduă de căutare în periodice şi diverse volume, efort ce nu e totdeauna răsplătit de rezultate în măsura corespunzătoare, autoarea expune pe larg cronologia lucrărilor care au avut în centrul atenţiei creaţia scriitorului cercetat. Bibliografia de la sfîrşitul cărţii o dovedeşte cu prisosinţă, cele trei sectoare : opera (periodice, volume, traduceri, diverse), despre scriitor şi operă şi generală mărturisind o informaţie solidă, completă. Se înţelege că în această destul de amănunţită trecere în revistă se are în vedere criteriul valorii şi originalităţii părerilor exprimate, care sînt înşiruite prin citate ample. Exemplificările sînt alese în mare, cu discernămînt, deşi puteau să ilustreze o gamă mai variată de exegeţi. Cutare critic, cu predilecţie pentru metode de expunere mai sintetice, ar putea spune că se face abuz de citate, dar Monica Lazar nu limitează rolul citatelor doar la ilustrarea demonstrativă a propriilor păreri, ci urmăreşte exprimarea recepţiei critice indirect, prin asamblarea opiniilor aşa cum au fost formulate, evitînd compilaţia rezumativă. Este într-adevăr, un procedeu nu prea des folosit în lucrările de specialitate de teama *descriptivismului*, dar fiecare îşi alege mijloacele de lucru pe care le crede mai potrivite pentru el şi materialul avut la dispoziţie. În timpul vieţii, atenţia criticii este destul de sporadică, interesul înregistrînd o creştere rapidă abia după moartea prozatorului, în funcţie mai ales de anumite momente comemorative sau reeditări. În genere, părerile cercetătorilor anteriori sînt exprimate cu pertinenţă şi sobrietate, de aceea surprinde o formulare precum cea de la pag. 21 : „În relatarea biografiei scriitorului sau în informaţiile de ordin bibliografic şi cu caracter istoric literar mai larg, apar adesea neglijenţe supărătoare şi contraziceri care dovedesc graba unor recenzii sau prefaţatări neavizaţi". O asemenea afirmaţie, neîndreptăţit de aspră, pe lîngă că se cuvenea susţinută de nişte delimitări mai precise, poate stîrni nedumeriri. Dacă istoria literară va da la iveală mai tîrziu o serie de documente care vor dovedi că unele date bibliografice sau poziţii de interpretare din monografia în discuţie sînt eronate, autorii viitoarelor sinteze monografice vor fi oare îndreptăţiţi să aprecieze că autoarea primei monografii despre Pavel Dan a fost „grăbită" sau „neavizată." E îndoielnic că răspunsul ar putea fi afirmativ, mai ales că orice exegeză conţine un coeficient apreciabil de subiectivitate.

Capitolul al doilea poartă titlul *Inelul de aur*, după visul pe care l-a avut Nastasia Dan, înainte de naşterea scriitorului : aflîndu-se cu soţul într-o grădină înflorită, au găsit în iarbă un inel strălucitor, pe care Simion şi l-a pus în deget. În opinia familiei faptul prevestea un viitor luminos pentru băiatul care a venit pe lume la puţin timp după aceea. Raportîndu-se încontinuu la operă — „autobiografică în sens înalt, sublimat" — Monica Lazar porneşte în relatarea vieţii de la descripţia topografică şi socială a locului de baştină, Cîmpia Turzii, după care inserează cîteva relaţii succinte dar lămuritoare despre părinţi : Simion şi Nastasia Dan. Pentru că în biografia prozatorului au stăruit unele puncte obscure, o prezentăm pe scurt, aşa cum a fost stabilită de autoare în lumina informaţiilor pe care le-a avut la îndemînă. Pavel Dan s-a născut la 3 septembrie 1907 — nu la 20, 21, 22 august, cum se credea — fiind singurul fecior, al patrulea şi penultimul copil. Şcoala primară o urmează în sat, repetînd pentru a învăţa limba maghiară clasa IV-a la Tritenii de Jos. În 1919 se înscrie la Liceul nou înfiinţat în Turda unde frecventează stăruitor din clasa VI-a şedinţele societăţii de lectură „Titu Maiorescu", organizată în 1922 de prof. T. Mureşanu după modelul celei din Năsăud. În 1925, începe să apară o revistă literară „Fire de tort", avîndu-l pe Pavel Dan ca preşedinte al Comitetului redacţional. Din această perioadă datează şi primele încercări literare. În 1926 este eliminat din clasa VIII-a fiindcă participase la un bal, aşa că termină liceul la Tulcea, unde funcţionează şi ca pedagog la Şcoala Normală, dîndu-şi bacalaureatul la Ismail în 1927. Toamna se înscrie la Facultatea de litere din Cluj. Ca bursier, stă la căminul „Avram Iancu". Citeşte enorm şi scrie. E ales conducătorul secţiei artistico-literare din cercul studenţesc „Cîmpia Tran-

silvaniei", şi activează şi în cenaclul prezidat de prof. Victor Papilian care, din 1930 va conduce revista „Darul vremii", unde Pavel Dan debutează cu schiţa *Ursita*. Licenţa şi-o trece în 1932 cu un subiect din folcloristică : baladele populare ardelene. Cursurile le termină în 1931, după care se întoarce la Turda ca bibliotecar la liceu între 1 noiembrie şi 31 decembrie, iar ca pedagog între 1 ianuarie şi 1 august 1932. În toamna aceluiaşi an, e numit profesor suplinitor de latină şi greacă, avînd şi cîteva ore de limba română. Între 1934—1936 funcţionează în redacţia revistei „Blajul", scoasă de tineri profesori în cadrul emulaţiei culturale din Transilvania, explicată magistral prin teoria localismului creator de prof. Al. Dima. Davel Dan publică şi în „Blajul", dar se afirmă în alte periodice : „Abecedar", „Pagini literare", „Gînd românesc", prin lucrări apărute între 1933—1936. Monica Lazar consideră că nuvelele publicate în acest răstimp nu atestă o evoluţie a interesului autorului pentru mediul rural (p. 79). Volumul şi gradul de realizare vădesc totuşi un interes sporit pentru ambianţa sătească. În 1935 îşi dă definitivatul şi suportă prima intervenţie chirurgicală, apoi, în 1936, este internat la clinica din Cluj, unde scrie *Iobagii*, nuvelă premiată la concursul literar al „României noi". La 5 februarie 1937 pleacă la Viena pentru un tratament cu radiu. Între timp banii se devalorizează şi Pavel Dan este dat afară din Spitalul Municipal ; e adăpostit de Institutul american Pearson. În aprilie, soţia pleacă la Viena să-l aducă acasă şi, după ce stă o vreme la socri, Pavel Dan se internează în spitalul oncologic din Cluj, unde moare la 2 august 1937. Autoarea monografiei completează aceste date biografice cu ample prezentări ale împrejurărilor de viaţă şi cu investigaţii complementare privind oamenii cu care a venit în contact, reuşind astfel şi o evocare caldă a omului Pavel Dan. Ori de cîte ori are prilejul face şi referiri aluzive la opera literară.

Ca volum şi profunzime, cea mai mare pondere o are, firesc, partea în care este analizată opera lui Pavel Dan. La început se consemnează activitatea publicistică : trei studii din domeniul folcloristicii, de fapt, trei capitole din lucrarea de licenţă, şi cîteva recenzii, considerate pe drept nu prea notabile. Prezentarea estetică debutează cu un aspect sociologic în mare măsură, autoarea urmărind tipologiile a două mari straturi sociale. Obidiţii sînt cei asupra cărora se apleacă autorul cu precădere. Împotrivirea lor faţă de mizeria apăsătoare în care trăiesc înregistrează forme variate, evoluînd de la încercările naive din *Priveghiul* sau *Cîrjă* la tumultul vijelios şi distructiv al revoltaţilor din *Iobagii*. Însuşirea de căpetenie a celor umili e *omenia*, spre deosebire de exacerbările caracterologice pe care le produce cupiditatea la bogotani. În acest sens este îndreptăţită remarca după care Pavel Dan este un scriitor realist în intenţia scrierilor sale. În continuare, Monica Lazar se opreşte mai îndelung asupra tipurilor feminine, care sînt, la drept vorbind, şi cele mai izbutite. Reci şi aspre, cruzimea lor mergînd pînă la limita absolută (*Priveghiul*), amintesc de voluntarismul Marei lui I. Slavici. Tipul reprezentativ este, natural, Ludovica Urcan. Dată fiind psihologia lor sumbră, rudimentară, neînfrumuseţată de nobleţea sentimentelor, ca la Rebreanu şi Coşbuc, sînt surprinzătoare momentele, foarte rare, de efuziune sufletească, în care asprimea intolerabilă se topeşte la căldura aducerilor aminte (*Înmormîntarea lui Urcan bătrînul*). Atenţia cuvenită se acordă şi tipurilor „pitoreşti", de felul lui Şuta, moţul ciubărar, Filimon etc. Ca mod de exprimare, autoarea, enunţă la începutul fiecărui subcapitol o serie de idei preliminare, pe care le demonstrează ulterior prin comentarii analitice stăruitoare, generalizîndu-le în final prin cîteva concluzii la obiect. De fiecare dată afirmaţiile se sprijină pe citate foarte dezvoltate din operă, chiar dacă selecţia este întotdeauna ireproşabilă, numărul lor rămîne totuşi prea mare, mai ales că avem de-a face cu un scriitor român, a cărui proză se află la dispoziţia oricui ar dori să întreprindă „verificarea" convingerilor exprimate. După explicitarea tipurilor umane se trece la examinarea modalităţilor de cuprindere a realului, relevîndu-se drept calitate principală a prozei lui Pavel Dan autenticitatea izbitoare a atmosferei rurale, realizată sobru şi obiectiv prin împletirea detaliului de observaţie cu elementul fantastic inspirat din folclor şi folosit sub două forme : părţi de ritual cu schemă fixă şi prelucrarea de motive izolate, ca aforisme, blesteme, bocete ş.a. Deşi restrînsă ca volum, proza lui Pavel Dan are multe tonalităţi şi registre de evocare, variind între realismul dur şi cel de reverie, caricatura sarcastică şi ironia

amară, fantasticul folcloric și introspecția lucidă, notația sentimental — mizantropică și istoricul eroic (p. 42). Exemplificările care ilustrează aceste trepte ale formei artistice ni se par bine întemeiate, dovedind totodată și o subtilă pătrundere analitică din partea Monicăi Lazar. Pornind apoi de la absența invenției faptice, de la caracterul accentuat autobiografic al operei și, în special, de la confruntarea variantelor în manuscris, autoarea ajunge la concluzia că nuvelele nu au fost concepute de scriitor în ordinea pe care o arată cronologia apariției, multe fiind definitivate concomitent. Elaborînd divergent mai multe episoade legate de același fapt obiectiv, autorul avea posibilitatea de a transfera unele elemente dintr-o povestire în alta, fără a modifica prea mult, lucrul pe care l-a și făcut adesea. Din această cauză opera a fost considerată conform genezei ei lăuntrice. Realizarea acestui deziderat implica însă o primejdie, de care autoarea nu s-a putut feri îndeajuns. Mai ales în ultima parte a acestui capitol există impresia de eterogen, elementele analizei nesudîndu-se suficient unul cu celălalt. Curgerea interioară necesită un spor de sintetizare care ar fi dus la o ordonare mai strîns logică a materialului. Cu toate acestea analiza artistică în ansamblu, prelulnd unele idei mai vechi, dar aducînd și multe noi, este limpede și subliniază bine liniile directoare pe care se perspectivează creația lui Pavel Dan. Poate, pe alocuri, s-ar fi cuvenit o atitudine ceva mai exigentă față de anume slăbiciuni de meșteșug ale scriitorului, construcția și realizarea unora dintre nuvele, vădind unele inconsistențe.

Capitolul ultim, *În perspectiva istoriei literare*, ține loc de concluzii. După ce a luminat din unghiuri multiple opera, autoarea monografiei vrea să certifice valențele artistice ale lui Pavel Dan raportîndu-le la creația altor scriitori : I. Agîrbiceanu, I. Slavici, L. Rebreanu și V. Papilian. Afirmînd, ca premisă, că abia Pavel Dan dezvăluie pînă la limită virtualitățile expresive ale materialului de viață investigat (p. 198), Monica Lazar susține superioritatea nuvelisticii prozatorului, pe care-l studiază, prin profunzimea filozofică a problemelor și capacitatea de obiectivare. Oricîte rezerve s-ar formula cu privire la ierarhizare, ceea ce rămîne, fără îndoială, valabil este valoarea intrinsecă a operei lui Pavel Dan. Talent format la școala marilor creatori ai lumii, dar neinfluențat direct de nici unul dintre ei, Pavel Dan e un scriitor original care își merită pe deplin locul ocupat în istoria literaturii române. Este, de altfel, și părerea care se desprinde cu pregnanță din cartea Monicăi Lazar.

Stan Velea

D. VATAMANIUC, *G. COȘBUC, O privire asupra operei literare*, E.P.L., București, 1967, 184 p.

Despre G. Coșbuc s-au scris relativ multe lucrări. Bibliografia lui G. Scridon și I. Domșa [1] — acum și aceasta incompletă — o dovedește cu prisosință. Cu toate acestea, D.Vatamaniuc nu este lipsit de temei cînd afirmă în mica prefață a cărții sale că poetul ardelean nu-și are încă monografia pe care o merită. Unele lacunare, multe contradictorii, și mai multe superficiale, studiile despre Coșbuc nu izbutesc să închege un expozeu aprofundat și rotund al vieții și operei unuia dintre „cei mai reprezentativi poeți ai sufletului românesc" — cum se exprima entuziast L. Rebreanu [2]. În ultima vreme, datorită mai ales sărbătoririi cu amploare și fast în 1966 a 100 de ani de la naștere, s-au publicat o mulțime de studii și articole despre aspecte variate ale operei, contribuții biografice ori de exegeză. Printre acestea se remarcă volumul lui D. Vatamaniuc, *G. Coșbuc. O privire asupra operei literare*, apărut numai cu cîteva luni în urmă, așadar în anul imediat următor aniversării centenarului nașterii.

Avem de-a face, după cum anunță și titlul, cu o trecere în revistă a operei, accentul căzînd firește, asupra creației poetice. Contribuția în proză și îndeosebi publicistică sînt doar pomenit

[1] G. Scridon și I. Domșa, *George Coșbuc. Bibliografie*, Edit. Academiei, București, 1965.
[2] L. Rebreanu, *Coșbuc*, în vol. *Amalgam*, (f.a.), p. 82.

fugitiv în măsura în care încadrează şi rotunjesc activitatea artistică a poetului, deşi într-o asemenea prezentare se cuvenea, poate, să li se acorde ceva mai multă atenţie, unele aspecte tematice căpătînd, astfel, reliefuri mai expresive. De la bun început, D. Vatamaniuc îşi încunoştiinţează cititorul că în cercetarea sa nu va merge pe drumul bătătorit de exegeţii anteriori care porneau de la volumul de versuri, ci va încerca luminarea universului poetic coşbucian, pornind de la revistele la care a colaborat, bineînţeles, ţinînd seama în primul rînd de cronologia apariţiilor. Ierarhia valorilor, cantitativ şi calitativ, este avută şi ea în vedere prin insistenţa mai sporită sau mai firavă asupra diverselor publicaţii. De regulă, se spune că procedeului ca atare nu i se poate reproşa niciodată nimic, totul depinzînd în ultimă instanţă de cel care îl aplică. Fără a nega cu totul valabilitatea acestei afirmaţii, există totuşi un coeficient de relativitate, pe care formularea de mai sus îl exclude. Fiindcă sînt unele soluţii mai bune sau mai puţin bune prin ele însele, făcînd abstracţie de structura intelectuală a istoricului literar şi chiar de natura materialului considerat. Nici această latură nu trebuie însă absolutizată. Cea mai fericită pare a fi acea modalitate de expunere care se potriveşte cel mai bine cu materia dată, punîndu-i în evidenţă cît mai multe laturi, dar şi cu specificul personalităţii care o abordează. Iată de ce, nu putem aprecia drept bună sau rea metoda de expoziţie aleasă de D. Vatamaniuc, decît în funcţie de rezultatele obţinute, care, anticipăm, sînt de luat în seamă. Sînt şi avantaje : se respectă criteriul cronologic, cel valoric, şi există şi posibilitatea de îmbogăţire a nuanţelor interpretative prin judecarea cutărui rezultat al creaţiei în contextul complex al momentului care i-a influenţat apariţia, dar nu e mai puţin adevărat că sînt şi unele dezavantaje ; în special în cazul poeţilor sau al prozei scurte, deoarece autorii au tratat la intervale neregulate de foarte multe ori aceeaşi temă, se naşte primejdia ca şi istoricul literar, urmărind prezentarea activităţii autorului respectiv în desfăşurarea ei, să se repete de fiecare dată cînd întîlneşte elementele aceleiaşi probleme. Şi asemenea situaţii există, cum vom vedea, de cîteva ori în cartea în discuţie ; pentru a le evita, căci autorul este conştient de acest pericol, trece uneori prea repede peste unele lucruri, fapt care nu s-ar putea explica numai prin valoarea lor mai scăzută în raport cu altele de aceeaşi natură. Dificultăţile de felul acesta ar fi fost rezolvate de un plan tematic, ordonat, pe cît cu putinţă, şi cronologic. Este, dealtminteri, ceea ce a gîndit şi D. Vatamaniuc, căci, dacă titlurile care încifrează conţinutul primelor „capitole" exprimă mai mult criteriul temporal : *Cea dintîi şcoală literară* sau *Anii cei mai roditori*, ultimele învederează în primă atenţie pe cel tematic, cu toate că înlăuntrul lor tratarea respectă şi pe cel al cronologiei.

Urmînd calea pe care o anunţă, Dumitru Vatamaniuc elaborează o „periodizare" a activităţii lui G. Coşbuc, care începe, cum era de aşteptat, cu expunerea primelor încercări literare în ambianţa liceului grăniceresc din Năsăud (*Cea dintîi „şcoală literară"*), continuînd cu analiza poveştilor versificate şi a poeziilor compuse în scurta perioadă a studenţiei (*Poporul se descrie prin sine însuşi în poveşti*) şi cu prezentarea mai largă a colaborării la „Tribuna" sibiană de cînd intră în colegiul redacţional şi pînă cînd îl părăseşte (*Anii cei mai roditori*). Foarte bine informat, citînd de fiecare dată cu conştiinciozitate sursele — în felul acesta îşi delimitează cu precizie contribuţiile — D. Vatamaniuc prezintă cu lux de amănunte condiţiile istorice concrete în care poetul îşi desfăşoară activitatea, insistînd, îndreptăţit, asupra profilului şi scopurilor publicaţiei pe care o discută. *Balade, idile şi alte poezii* înfăţişează creaţia lui Coşbuc în primii ani după venirea la Bucureşti în 1889 : legătura subţire cu Junimea, colaborarea la ziarele liberale „Românul" şi „România literară", apoi la „Constituţionalul", „Gazeta săteanului", „Lumea ilustrată" ş.a., încheîndu-se cu apariţia volumului de *Balade şi idile* care nu au fost prea bine primit şi pentru că în poezie se căuta atunci lamentaţia epigonică eminesciană, străină cu totul optimismului robust al poetului ardelean. Spuneam că planul pentru care a optat autorul cărţii de faţă l-a silit uneori să se repete. În acest capitol, ca şi în următoarele două, vorbind despre poezii ce gravitează în jurul aceleiaşi teme : natura, satul transilvan, D. Vatamaniuc, ca să scape de fastidiosul repetiţiei, recurge fie la simpla înşirare de titluri, fie caută, de cîte ori poate, particularităţile irepetabile ale fiecărei etape. Dar, apropierile tematice şi de manieră

artistică domină categoric deosebirile semnalate, impunîndu-se în prim plan. Titlurile următoarelor două capitole disting, ziceam, apăsări tematice, primul, *Cîntecul de revoltă socială*, al doilea, *Cîntare a cuceririi independenței*, stăruind, la „sugestii" din afară, asupra războiului din 1877—1878. Nu tot atît de fericit este titlul penultimului capitol *Vulturul* care trece în revistă activitatea investită în domeniul învățămîntului și cea de culturalizare obștească, traducerile și revistele la care calaborează din 1902 pînă la sfîrșitul vieții. Apropierea care se face între titlul poeziei *Vulturul* și autorul ei ni se pare fortuită ; epitetul se potrivește de minune romanticilor, dar nu lui Coșbuc, poet social prin excelență. În fine, ultima parte, *Constatări*, cuprinde cîteva concluzii recapitulative, care atestă profunzimea cercetării și care pot fi subscrise, socotim, în totalitatea lor. „Periodizarea" întreprinsă de D. Vatamaniuc se susține pe suficiente temeiuri, deși, cum remarca însuși autorul în *Prefață*, s-ar mai putea propune și altele. Aceasta mai ales pentru că aceea sugerată nu delimitează totdeauna prea distinct etapele devenirii poetice a lui Coșbuc. Bibliografia care încheie lucrarea putea fi mai bogată ; ne referim la secțiunile a II-a și a III-a, care conțin lucrările despre Coșbuc.

În volumul său, D. Vatamaniuc reia — nu putea face altfel — multe din observațiile care au fost vehiculate și de alți cercetători ai operei coșbuciene, unele de subtilă penetrație critică, destule însă de bun simț, care se vădesc de la primul contact. N-am stăruit deliberat în expunerea lor, socotindu-le mai mult sau mai puțin cunoscute. Trebuie însă remarcate cîteva contribuții importante, care spulberă unele dintre legendele istoriei literare în legătură cu Coșbuc. Ele țin în principal, de biografia poetului. Multă vreme s-a crezut, spre exemplu, că profesorul de limbă și literatură română de la Facultatea de filozofie și litere din Cluj, Gr. Silași, a exercitat o influență puternică, mai ales prin cursurile sale, asupra lui Coșbuc. Se presupune, de asemenea, că poetul a fost primit în societatea de lectură a studenților clujeni, *Iulia*, unde a depus o activitate cel puțin tot atît de importantă, precum cea de la *Virtus romana rediviva* din Năsăud. D. Vatamaniuc infirmă această părere întăpînită, cu argumente temeinice (p. 29—35). Sprijinit pe documente, dovedește că, pe de o parte, Coșbuc nu a putut audia niciun curs al profesorului Gr. Șilași pentru simplul motiv că acesta, părînd suspect conducerii Universității maghiare, este suspendat din funcție din mai 1884 pînă în iulie 1886, cînd este pensionat, și, pe de altă parte, n-a putut să activeze în niciun fel în cadrul societății de lectură Iulia, devreme ce aceasta este pusă sub anchetă încă înainte de sosirea lui la Cluj și desființată cîteva luni mai tîrziu. Tot așa, pînă mai ieri se știa că George Coșbuc a plecat de la „Tribuna", chemat fiind de Titu Maiorescu care ar fi fost plăcut impresionat de prospețimea inedită în lirica deconcertantă a timpului din *Nunta Zamfirei*. Se credea, așadar, că Maiorescu a luat cunoștință de poezie imediat după publicarea ei. Lucrurile nu stau așa — argumentează D. Vatamaniuc (p. 77—78). În vara anului 1889, datorită amenzilor plătite, „Tribuna" lucra în deficit mare. De aceea, după întoarcerea lui Slavici de la Vaț, unde „ispășise" o condamnare de un an, redactorii pleacă în orașele din jur pentru a strînge subscripții. În această vreme se hotărăște ca redactorii să nu mai primească onorarii și se fac și reduceri de personal. Tot acum se desființează și postul lui Coșbuc, așa că acesta trebuia să plece din Sibiu și I. Slavici îi scrie lui Maiorescu la București, rugîndu-l să facă tot ce-i stă în putere pentru dezvoltarea talentului neîndoielnic al lui Coșbuc, să-i deschidă un drum în lume. Iată dar că poetul nu este *chemat* la București, ci este *trimis* de I. Slavici. În ceea ce privește *Nunta Zamfirei*, Titu Maiorescu o cunoaște abia după venirea lui Coșbuc la București, în ședința din 4 februarie 1890, după ce se întoarce din străinătate. Nu știa că mai fusese publicată în „Tribuna" (p. 81—82). O intenție de contribuție, nu însă întru totul convingătoare în toate punctele, este și încercarea de a demonstra că poetul nu a îndeplinit numai rolul minor de cenușereasă în redacția „Tribunei" — așa cum se afirmă — ci, din contră, a avut sarcini deosebit de importante. D. Vatamaniuc își fundamentează pledoaria pe următoarele argumente : *a*) rubrica de prețuri alimentare nu se înființează odată cu venirea lui Coșbuc — cum zicea Slavici — ea existînd de la întemeierea publicației ; *b*) îngrijește de la început *Cronica* de varietăți ; *c*) îndeplinea și unele misiuni politice ale „Tribunei" ; *d*) în vara anului 1888 „ducea întreaga muncă de

redacție", fiindcă Slavici era închis, un redactor plecase la București, iar Septimiu Albini, redactorul responsabil, era luat „pe două săptămîni la deprindere de arme" ; *e*) după arestarea lui Slavici, ia în grijă și „Foița Tribunei" — partea literară ; *f*) între 27 martie — 3 aprilie 1889 semnează ca redactor responsabil. Dacă argumentele *a*, *b*, și *e* nu pot fi în niciun fel tăgăduite, considerăm că al treilea (*c*) nu e sigur, pentru că nu ni se spune cu ce anume treburi politice era însărcinat, al patrulea (*d*) și ultimul (*f*) se referă la situații de conjunctură, întîmplătoare și de foarte scurtă durată. A spune, deci, întemeiat numai pe aceste motive, că G. Coșbuc a avut în seamă responsabilități foarte mari în redacția „Tribunei" ni se pare întrucîtva exagerat.

Meritele exegetului nu se mărginesc însă la restabilirea unor adevăruri biografice, D. Vatamaniuc aducînd și unele plusuri în ceea ce privește interpretarea cutăror poezii, apreciate unilateral din cauza puținătății datelor existente. Relevăm doar cîteva. Avînd în vedere momentul cînd a fost scrisă și publicată poezia *In opressores*, D. Vatamaniuc descoperă, pe drept cuvînt, semnificații noi. Poezia apare în „Vatra", în mai 1894, în chenar negru, tocmai în timpul cînd se judeca la Cluj procesul memorandiștilor care protestaseră împotriva persecuțiilor românilor din Transilvania. Coșbuc interpretează evenimentul din Ardeal, asemeni lui Slavici, în spiritul mișcării muncitorești, împletind prin urmare, lupta națională cu aceea socială, de clasă. Versurile au circulat în foi volante printre manifestanții de la Cluj. La fel, vorbind despre *Scrisoarea lui Firdusi către șahul Mahmud*, exegetul lărgește înțelegerea poemului, de la o satiră antimonarhică, oarecum personală, la accente de critică și răzvrătire față de monarhie în general, pe care o învinovățește în numele istoriei poporului. Ș.a.m.d.

Noile repere stabilite cu privire la om sau la operă atestă caracterul polemic al studiului, caracter de care, lucru curios, autorul pare că se leapădă în *Prefață*. Desigur, polemica nu este explicită, nu se poartă cu o persoană anume, dar, atîta vreme cît există opinii cu care D. Vatamaniuc nu este de acord și încearcă, reușind de altfel, să le modifice, lucrarea nu poate să nu aibă și o intenție polemică, chiar dacă aceasta este mai mult implicită. Oricum ar fi, cele cîteva precizări biografice ori de interpretare, pe care le-am amintit, și la care se adaugă și vasta incursiune documentară în atmosfera spirituală a timpului, conținînd multe relații operate pentru întîia oară, ne hotărăsc să apreciem cartea lui D. Vatamaniuc, cu toate rezervele pomenite, drept o contribuție necesară pentru înțelegerea mai adîncită în multe locuri a literaturii care ne-a rămas de la poetul George Coșbuc.

Stan Velea

I. L. Caragiale — clasicul, modernul, absurdul ș. cl.[*]

Dacă în literatura universală I.L.Caragiale este astăzi „probabil cel mai mare dintre autorii dramatici necunoscuți" — chiar după situarea „avangardistului" Eugène Ionesco — , în iteratura română în schimb, el este cel mai cunoscut dintre scriitorii mari, bucurîndu-se de dublul prestigiu al *clasicului* din orice manual — de la cele școlare la cele universitare, și al *modernului* de mare succes în orice reprezentație dramatică. Mai mult, cunoașterea textului merge chiar atît de departe, încît — cum remarca odată G. Călinescu — actorii dau un greu examen jucîndu-i piesele în fața unui public care, mental, le anticipează replicile, cuvînt cu cuvînt...

Dar poate tocmai în această impresie de „preacunoscut" se află rădăcina dorinței de noi interpretări — dramatice și critice — încercînd noi unghiuri de a privi, căutînd noi sensuri în opera clasicului I.L.Caragiale. O primă „reinterpretare" a făcut-o regizorul Valeriu Moisescu, la Teatrul Mic, în stagiunea 1964—1965, dramatizînd cinci schițe de Caragiale și prezentîndu-le în același spectacol cu *Cîntărețа chelă* a lui E. Ionesco, în intenția programatică de „a demonstra

[*] B. Elvin, *Modernitatea clasicului I. L. Caragiale*, E.p.l., 1967.

că modalitatea teatrului absurd și umorul său își au unele rădăcini în niște vechi și valoroase tradiții existente și în literatura română, mai ales la unul din reprezentanții ei de frunte : I. L. Caragiale (*Cuvîntul regizorului*, în caietul program al spectatorului). Spectacolul însă n-a convins ; majoritatea cronicarilor au opinat că viziunea clasicului Caragiale a fost denaturată, iar dramaturgul A. Baranga și-a mărturisit „convingerea" că s-a comis chiar „o impietate" (Apud „Teatrul", 1965, nr. 8).

Istoricul literar e obligat însă să coboare și mai mult în timp, pînă în 1962, pentru a găsi, în definitiv, izvorul prim al acestui nou interes față de Caragiale, în portretul pe care i l-a făcut Eugène Ionesco însuși, între eseurile sale din *Notes et contre-notes*. Dar aserțiunile dramaturgului contemporan sînt dintre cele mai conforme cu spiritul exegezelor românești asupra operei lui Caragiale, iar epitetul cel mai îndrăznet este și cel mai vag, agravat și de adverbul care-l precede : „... finalement ce théâtre, allant au-delà du naturalisme, devient *absurdement fantastique*" (s.m.).

Oricum, subiectul a căpătat realitate, a fost deseori reluat în revistele noastre literare și, prin studiile de istorie literară comparată ale Elenei Vianu, se pare că și-a găsit chiar și oarecare justificare demnă de toată atenția cercetătorilor : filiațiile reale sau posibile între I.L.Caragiale și Eugèn Ionesco. Iată de ce — să menționăm de la început ! — cartea lui B. Elvin produce, — pe lîngă satisfacția unor interpretări temerare și a incitației la meditație —, și două regrete : — unul, (din cauza de ! formației noastre de istoric literar) pentru că se trece *peste* contribuțiile de cîțiva ani în evoluția problemei ; — altul, pentru că nu se încearcă o analiză mai profundă, pînă spre limite, a sugestiilor (— cel mai puțin), pe care dramaturgul absurdului Eugène Ionesco le extrage din opera lui Caragiale : ipso facto — a elementelor „cele mai moderne" ale marelui autor român. Dar poate nu trebuie să substituim dorințele noastre ambițiilor eseistului însuși, care mărturisește că încearcă „o altă perspectivă asupra scrierilor unui clasic" nu de dragul numaidecît de a face polemică, a găsi influențe etc., nici cu intenția de „a înlătura cu necesitate (opiniile) care au precedat-o (pe a sa), ci de a le completa" (p. 16, s.m.).

Așadar, pornindu-se de la axioma mai veche și unanim acceptată că „marile opere ale trecutului nu emit astăzi același sunet ca și ieri" (p. 15), și exemplificînd aprioric cu chiar dramaturgul nostru, „care s-a deplasat spre noi din capitolul de istorie literară, *profilul său s-a modificat hotărîtor*" (p. 15), B. Elvin își propune a ne arăta cum „din unghiul nostru de vedere se desface o altă perspectivă asupra lui Caragiale și care influențează *aproape totalitatea* operei sale" (p. 19, s.m.).

Trecînd peste incertitudinile pe care ni le-ar putea produce aceste prime ipoteze de lucru cam imprecise, și reținînd insistența analizei acelui „joc al aparențelor și al realității" (p.9 și 32) — care este, în fond, esența comicului caragialian și, poate, a oricărui comic — , vom observa totuși că autorul studiului este incipient în acord cu exegeza tradițională „socotind, așadar, opera lui Caragiale un sistem complex de intenții care conviețuiesc într-o ambiguitate artistică, în literatura sa înfruntîndu-se două tendințe într-un dialog fecund : realismul și clasicismul" (p. 18).

Ce ni se propune atunci în noua analiză ? Să-l citim pe Caragiale „alături de marii autori contemporani, de Arghezi, de Maiakovski, de Dürrenmatt, de Sartre, de Eugène Ionesco, de Camil Petrescu", pentru a constata că „stabilim, fără voia noastră manifestă, corespondențe, similitudini și deosebiri" (p. 23). Lucrul este, desigur, posibil, ba chiar obișnuit ; dar apropierile propuse aici, neaprofundate, sînt neconvingătoare și nesemnificative. Iar cuprinderea laolaltă, într-un sens relativizant, a lui Anghelache, casierul din *Inspecțiune* — „unul din cei mai interesanți eroi ai lui Caragiale" (p. 26) — și a lui Ladima, este fără-ndoială o supralicitare, din care cel puțin eroul lui Camil Petrescu iese mult diminuat și simplificat. Căci Anghelache, mînuitor de bani publici, cu 11 ani de serviciu ireproșabil, locuind cu sora și cu mama la marginea Capitalei, în Dobroteasa, „flăcău" de 40—45 de ani, nu este decît un erou de *moment*, protestînd între amici, noaptea, în berărie, contra neinspectării periodice a casierilor, ceea ce permite acumu-

lări de fraude, şi apoi mergînd să se spînzure *inexplicabil* la şosea... Dar acest Anghelache este, mai mult ca sigur, un personaj unic în opera lui Caragiale. Şi B.Elvin, intrînd în tema propriu-zisă a studiului său — *Caragiale şi literatura absurdului* — remarcă, cu drept, într-o comparaţie a autorului nostru cu unul din reprezentanţii de seamă ai acestui gen de literatură : „Pentru Kafka există o legislaţie inaccesibilă omului, insesizabilă cu mijloacele raţiunii. Pentru scriitorul nostru, faptele descrise nu poartă amprenta enigmaticului impenetrabil, iar absurdul nu se confundă cu limita puterii omeneşti de a cuprinde universul" (p. 35). Cu această „discriminare esenţială" mereu prezentă în analiză, şi de altfel nuanţată şi îmbogăţită pe parcurs — dar nu consecvent, sîntem de acord cu B. Elvin „să observăm că multe din scrierile lui Caragiale relatează *situaţii absurde*, că în opera lui ne întîlnim, adesea, cu fapte potrivnice raţiunii" (p. 35, s.m.). Iar dacă vom coborî în analiză pînă la realitatea social-istorică reflectată de Caragiale, acel „şir nesfîrşit de contradicţii care caracterizează opera" şi „care poartă mereu în germenul lor paradoxul" (p. 28), vom da, de fapt, de izvorul teoretic al artei marelui comic, acea necorespondenţă dintre esenţă şi aparenţă, inadecvare a formei la conţinut, adică arhicunoscuta, negata, reluata, „vestita formulă" a „formelor fără fond", despre care eseistul nostru spune că „Maiorescu avea şi nu avea dreptate" (p.30). Cu toate acestea, cel mai interesant capitol al cărţii lui B.Elvin — *Tirania vorbei* — în care e analizat unul dintre aspectele cele mai moderne ale artei lui Caragiale, şi care îl apropie poate cel mai mult pe Eugène Ionesco de clasicul nostru, trimite în substanţă, la aceeaşi teorie maioresciană.

Dar mai întîi să spunem tot adevărul, împreună cu B.Elvin, despre această „ispititoare ipoteză" de a-l considera pe Caragiale „printre precursorii literaturii absurdului" (p.36) : primo — „convingerea noastră este că I.L.Caragiale nu poate fi anexat literaturii absurdului (...) fiind greu de pus un semn de egalitate între concepţia sa şi cea a literaturii absurdului" (p. 37, 41) ; secundo — „noi îl putem citi — desigur — pe Caragiale prin prisma lui Eugène Ionesco, iar confruntarea celor două opere va fi citeodată sesizantă, deoarece dramaturgul contemporan, înţelegînd şi cunoscînd opera clasicului, i-a reliefat o nouă dimensiune, dar nu vom face niciodată eroarea de a suprapune creaţii distincte, unicate, fiecare călăuzită de altă viziune" (p.41). În rest — simple „asemănări", „anumite similitudini de procedee artistice" (40), „contingenţe cu materialul faptic al literaturii absurde" (p. 36). Dar şi acestea fundamental deosebite la clasicul nostru, întrucît coordonatele sale interioare sînt, fără îndoială, raţionalitatea lumii, logica internă, rigoarea demonstraţiei artistice, evoluţia semnificativă — şi chiar atunci cînd „motivele pentru care realitatea socială degajă iraţionalul, iar existenţa eroilor săi ne sugerează, uneori, o impresie de absurd sînt numite şi urmărite în strînsa lor cauzalitate" (p. 45).

Ba chiar mai mult, dincolo de toate similitudinile posibile, de unghiul comic, derizoriu poate, din care e privită umanitatea, *sensul viziunii* celor mai de seamă artişti moderni occidentali este *esenţial tragic şi apatic*, în vreme ce clasicul nostru scrutează oamenii animat de o *gîndire realist satirică*, în sensul anticului şi eternului „castigat ridendo mores". Odată stabilite aceste delimitări, orice interpretări devin parţiale, deci justificabile sub raport estetic, comentatorul revelîndu-ne eventuale percepţii personale, originale, şi acceptabile, mai mult sau mai puţin relevante, pentru viziunea generală a autorului. Iar din acest punct de vedere B. Elvin ne propune, prin cartea sa, multe analize interesante, unele atestînd o sensibilitate artistică fină, altele un ascuţit simţ critic, toate — pasiunea cercetării fenomenului artistic fără prejudecăţi. Aşa este interpretarea *momentelor şi schiţelor* marelui clasic, nu numai ca datorate „unei înclinaţii artistice, ci şi purtînd pecetea unei viziuni", înţelegerii mai adînci că „existenţa eroilor săi nu se poate ridica dincolo de moment" (p. 53), altfel spus, că viaţa lor nu se structurează într-o serie semnificativă care ar putea deveni *o viaţă*, cu un sens filozofic, sau cel puţin moral, care să fie *un destin*. „Mă gîndeam tocmai — notează o dată Caragiale — ce roman bogat şi senin s-ar putea face din studiul vieţii acestui tip de om fericit . . . " — dar nu va face decît această schiţă a unui *Om cu noroc* ; căci ce s-ar putea spune mai mult decît atît despre caracterul „neîncovoiat şi mîndru" (ghilimelele sînt ale lui Caragiale !) al funcţionarului Manolache Guvidi, al cărui

vid sufletesc se reazimă în *momentul* de restriște pe „tactul diplomatic" al soției sale ? ! Plină de interes este și incursiunea pe care eseistul nostru o face în lumea operei lui Caragiale conchizînd asupra „iresponsabilității pe toate treptele ierarhiei sociale" (p. 60), dar neomițînd să amendeze asupra mediului țărănesc, în care autorul „a arătat existența vie și pregnantă a unor principii morale și a subliniat triumful lor peste injustiția orînduirii" (p. 63). Ca și ampla analiză a „patimii pentru politică" a personajelor lui Eugène Ionesco, care îi apropie atît de mult de eroii caragialieni. Sau observațiile asupra caracterului clasic al eroului lui Caragiale, ca studiu final al unui „mimetism devenit organic" (p. 102). Dar aici, iarăși, textul clasic ni se pare a fi supralicitat : „Insistînd în opera sa asupra *inautenticității sentimentelor*, arătînd că în stările afective ale eroilor lui se exprimă convenienţe sociale, subliniind că *personajele joacă o comedie în fața lor și a celorlalți*, Caragiale se alătură unui important număr de scriitori contemporani, care, începînd cu Pirandello și încheind cu Sartre, au demonstrat caracterul mimat al anumitor emoții și au stăruit asupra faptului că foarte mulți oameni care n-au o structură morală precisă, un caracter definit, imită un personaj model" (p. 104, s.m.). Dar, ori acest mimetism a devenit organic, caracterul însuși, și atunci personajul, imbecil sau șiret, este sincer cu el însuși, ori personajul joacă pe un altul și atunci sau este dublat de un altul, disimulat și complex (ceea ce la Caragiale nu e !), sau este „vid" și mimează sincer, devenind prototipul mimat, adică un tip (Cațavencu — demagogul, Rică Venturiano — primul amorez, Conu Leonida — lașul, Dandanache — „agreiatul" centrului etc. — cf. Pompiliu Constantinescu).

Căci dacă există în lumea „citadină" a operei lui Caragiale două personaje sincere unul cu altul, iubindu-se cu adevărat, dar poate cu un limbaj care nu este al lor întrutotul — cum nu este limbajul al nimănui, fiind al tuturor — bieți mahalagii inculți ! aceste personaje sînt Veta și Chiriac ; și tocmai de iubirea lor se îndoiește B. Elvin, tocmai despre ei spune el că „joacă teatru cu o reală convingere și un val de căldură și de voluptate îi cuprinde îndată ce au un rol gras (!) și simt o privire (?) urmărindu-i" (p. 102).

Mai sînt în studiul lui B. Elvin și alte supralicitări ale textului caragialian, care, în definitiv, ca orice text clasic, se poate preta la variate interpretări, mai ales cînd este fragmentat. Căci, la urma urmelor, în *Grand Hôtel „Victoria Română"*, dincolo de atmosfera de căldură și oboseală, descoperim pretenția de occidentalizare, de esență maioresciană : în *Petiție* — gîndirea incoerentă a unui om care a chefuit toată noaptea ; în *Căldură mare* — oameni tembelizați de vara toridă a Bucureștiului etc. etc. ; dar în nici un caz „un univers în care relația *scop* și *mijloc* s-a inversat, țelul acțiunii fiind în însăși această stăruință" (p. 98). Dar poate cel mai mult se încearcă interpretări noi tocmai acolo unde nu sînt posibile : în demonstrația unei idei mai vechi a lui Mihail Sebastian că „*D-ale carnavalului* este o capodoperă..." (p. 108), în imaginea unei interpretări scenice a *Conului Leonida* — „respingînd orice exces humoristic" (p. 89), ca un „delir în doi", „nu numai vesel" (p. 91), în apropierea suspomenitului Anghelache și a lui Cănuță om-sucitul, de condiția umană camusiană a „străinului" . . .

Un loc mai întins ar fi meritat, poate, analiza nuvelelor și povestirilor lui Caragiale, opere „seduse de rolul iraționalului, al hazardului și al subconștientului" (p. 167), în care „anxietatea se războiește cu vitalitatea unei inteligențe echilibrate" (p. 157) — cel puțin spre a fi delimitat mai precis ce drumuri duc în opera clasicului, prin stări psihologice limită sau patologice, *spre naturalism*, și ce cărări ascunse se strecoară, prin inefabil și mister, *spre folclor sau Orient* (Cap. *Un fior de neliniște*). Dar interesul nostru pentru cartea lui B. Elvin se justifică cel mai mult prin capitolul *Tirania vorbei*, punînd în lumină poate cel mai contemporan aspect al operei clasicului Caragiale — deriziunea limbajului, schematizarea lui pînă la completa rupere de gîndire, avertizînd asupra inadecvării comunicării umane prin mijlocirea lui. Cu atît mai mult cu cît sugestia vine chiar din reflecțiile lui Caragiale, care deși localiza și data istoric precis timpul „celei mai teribile și înjositoare tiranii" (Apud B.E., p. 121), își punea adesea problema comunicabilității umane mult mai filozofic : „Am comparat totdeauna fenomenele ce se numesc spirite omenești cu corpurile cerești. Între unul și altul sînt prăpăstii haotice : unul altuia (. . .) nu-și trimit decît o

fişie subţire de palide raze" (*Ibid.*, p. 210). Observaţiile eseistului nostru sînt aici dintre cele mai fine, raportările la Ionesco, Adamov şi ceilalţi sînt relevante pentru „modernitatea" lui Caragiale — demonstrînd instructiv că, de fapt, ceea ce poate părea uneori „modern" are rădăcini mult mai adînci, „clasice" — analiza textului este substanţială, exemplele înmulţite şi clasificate, încercînd chiar catalogarea „numeroaselor forme de dezintegrare a limbajului pe care le-a semnalat Caragiale : confuzia de termeni, stîlcirea cuvintelor, repetiţia de sinonime, nonsensul, locurile comune etc." (p.129 şi urm.). Cît priveşte analiza „elementelor moderne în arta lui Caragiale", ea este sumară şi neconvingătoare în raportările propuse, poate tocmai pentru că pleacă de la constatarea „deosebirii evident imense între arta lui Caragiale şi a unor scriitori occidentali : autorul nostru semnala cu oroare critică standardizarea individualităţilor şi analiza în mod realist cauzele fenomenului, iar aceşti scriitori asociază incoerenţa, sfărîmarea personalităţii umane de noţiunea de fatalitate" (p. 178). Şi cu toate acestea, credem că o sugestie de analiză a artei caragialiene în cadrul artei contemporane ar fi totuşi posibilă dacă ne-am referi la „tirania" pe care *obiectele* o exercită uneori asupra oamenilor, fie sub forma cuvîntului scris în stare să determine realitatea (Conu Leonida caută în ziar dacă este revoluţie afară !), fie sub forma falsă luată drept bună (nr. 9 din *O noapte furtunoasă*), fie sub forma obiectului care transformă cursul vieţii (pierderea şi găsirea scrisorii în *O scrisoare pierdută* şi în *D-ale carnavalului*) etc.

Cartea lui B. Elvin prilejuieşte şi alte fructuoase sugestii şi — dincolo de stilul pe alocuri cam retoric şi din această cauză uneori confuz sau imprecis, cu citate parafrazate şi autori nenumiţi — este un eseu care predispune la dialog şi îndeamnă la cercetări similare şi ale operelor altor clasici ai literaturii noastre.

Marcel Duţă

PRIMA CONSFĂTUIRE NAȚIONALĂ DE LITERATURĂ COMPARATĂ

În zilele de 28 și 29 iunie 1967 au avut loc la București lucrările primei consfătuiri naționale de literatură comparată, organizată de Institutul de istorie și teorie literară „George Călinescu" în colaborare cu catedrele de literatură universală ale Universităților din București, Iași, Cluj și Timișoara.

Scopul organizării acestei consfătuiri a fost de a face un bilanț al rezultatelor științifice obținute în ultimii ani în domeniul acestei discipline — atît realizări ale comparatisticii străine cît, și mai ales, dezvoltarea mișcării comparatiste românești — urmărindu-se totodată constituirea unei școli naționale de literatură comparată, ale cărei tradiții datează chiar din secolul trecut.

Trei au fost principalele probleme dezbătute de consfătuire în decursul a patru ședințe, în jurul cărora s-au grupat 22 de comunicări și numeroase discuții.

Prima temă, cu caracter generalizator — Istoricul, teoria și metodologia literaturii comparate ; direcțiile ei actuale — a fost deschisă de comunicarea Profesorului Dr. Docent Al. Dima, membru corespondent al Academiei R.S.R., cu titlul *Controverse și perspective în literatura comparată*.

Vorbitorul a expus un scurt istoric al literaturii comparate, ajungînd la concluzia că în momentul de față nu este cazul să se vorbească de o criză a acestei discipline decît dacă prin aceasta se înțelege o „criză de creștere" sau de îndrumare generală. În continuare prof. Al. Dima a analizat unele obiecții care s-au adus literaturii comparate cu privire la obiect, domeniu, metodă, perspective. Astfel, sfera obiectului trebuie extinsă de la „relațiile dintre literaturi" la „raporturile internaționale" (influențe, izvoare, paralelisme, valori naționale independente). Dacă obiectul literaturii comparate nu se poate reduce la acea „„Stoffgeschichte" (studiul temelor, tipurilor, legendelor), ci include și cercetarea formei, abandonarea tematicii e o eroare ideologică ce trebuie evitată. Vorbind despre influențe, Al. Dima a distins o influență nivelatoare, pur imitativă de cea stimulatorie, catalitică. În încheiere, a arătat că literatura comparată tinde spre o estetică literară și spre o estetică generală.

Prof. univ. M. Novicov în comunicarea *Comparația în cercetarea literară* a propus o sistematizare a studiilor comparatiste și a metodei comparative. După funcție, comparațiile se pot împărți în comparații care reliefează specificitatea, comparații care descoperă și definesc trăsături generale, comparații care se constituie ca obiect de studiu. Un alt criteriu de clasificare a fost cel al existenței asemănării. Astfel, există comparații în cazul cărora asemănarea este presupusă și cele care conduc la descoperirea unor asemănări. În cadrul ultimei categorii vorbitorul a distins comparații căutate, categoriale și conjuncturale. Întreagă această clasificare a fost însoțită și întărită de numeroase exemple. Studiile și cercetările literare, s-a arătat în continuare, care au ca obiectiv descoperirea unor trăsături generale se pot împărți în verticale (deimitarea materialului în spațiu) și orizontale (delimitarea fenomenelor din punct de vedere istoric). Cerce-

tările care au ca obiectiv comparaţia însăşi au o valoare limitată, auxiliară. Vorbitorul a conchis că în stadiul actual al cercetărilor literare, cînd tendinţele merg către universalitate, comparaţia devine indispensabilă în cercetare.

În *Conceptul de „concordanţă" în literatura comparată şi categoriile sale*, conf. univ. Paul Cornea a făcut cîteva consideraţii asupra obiectului literaturii comparate în lumina dezvoltărilor actuale ale ştiinţei literare. Pornind de la discutarea cărţii lui Paul van Tieghem *La littérature comparée*, vorbitorul a formulat cîteva obiecţii comparatismului francez: tendinţa de transportare pe planul cauzalităţii a relaţiei între două opere ; fragmentarea operei în componente, sacrificînd perspectiva totalităţii ; supraestimarea factorului emiţător prin „influenţă" şi neglijarea naturii „receptării" ; reducerea la „influenţe", care înseamnă limitarea comparatismului la studierea relaţiilor genetice între două opere sau autori, neglijează alte analogii ce nu provin din influenţe. Apoi a schiţat o modalitate mai adecvată de definire a literaturii comparate, în centrul căreia a aşezat noţiunea de „concordanţă", definită şi apoi clasificată după intensitatea asemănării în reproductive, interferente şi analogice, iar după origine în dependente şi analogii.

Lect. univ. Sorin Alexandrescu a pornit în comunicarea sa *Structuralismul şi literatura comparată* de la discutarea obiectului acestei discipline în lumina ultimelor cercetări, arătînd cum structuralismul poate interveni oferind conceptul de „structură" (definit ca un sistem omogen, închegat organic de relaţii între termenii constituenţi ai unui obiect, ca şi între fiecare termen şi întreg). Dar, odată utilitatea cercetării structurale în comparatistică fiind stabilită, dificultăţile încep cu găsirea unor metode de cercetare. Trebuie învinsă prejudecata că faptul literar este ireductibil ştiinţific şi că actul critic nu poate fi decît un act de intuiţie pură. Autorul menţionează cîteva modele de lucru din domeniul lingvisticii care s-ar putea aplica anumitor genuri şi epoci literare, tipologiei personajelor, unde se stabileşte un inventar structural al personajelor variante şi invariante şi se dau exemple din opera lui Stendhal, Faulkner. Se pot aplica şi alte modele, ca teoria mulţimilor, a probabilităţii, deschizîndu-se astfel, drumul cercetării structurale a influenţelor literare.

Comunicarea conf. univ. Ion Zamfirescu (Universitatea din Craiova) cum arată şi titlul : *Comparatismul în România. Schiţă istorică şi sistematică*, a cuprins un bilanţ al studiilor întreprinse în ţara noastră în domeniul literaturii comparate, încercînd gruparea lor într-o clasificare pe şapte categorii : lucrări de istorie literară românească privite comparatist ; lucrări privitoare la influenţele şi procesele de idei din secolul al XIX-lea ; contribuţii româneşti la studiul unor scriitori, curente şi procese din literaturile străine ; studii asupra motivelor care circulă ; cursuri universitare şi sinteze ; creaţia populară românească pe arii universale ; lucrări filozofice cu implicaţii literare. Exemplele sînt numeroase, iar unele în detaliu analizate.

Conf. univ. O. Drimba a făcut o schiţă de profil a comparatistului D. Popovici (*Un capitol din trecutul comparatismului românesc : D. Popovici*), subliniind date ale personalităţii sale şi felul specific în care el considera exerciţiul comparatist, în finalitatea lui cel puţin triplă : individualizarea operei, definirea scriitorului cercetat, integrarea unor curente literare româneşti în mişcarea de idei a timpului. În continuare, s-a referit la opera capitală a comparatistului român *La littérature roumaine à l'époque des lumières* şi a subliniat originalitatea concepţiei lui comparatiste : literatura comparată presupune studiul problemelor sociale şi evitarea neglijării „personalităţii artistice" a operei literare.

Discuţiile care au urmat au fost deschise de conf. univ. Victor Iancu (Universitatea din Timişoara), care, după ce a subliniat importanţa acestei consfătuiri, s-a referit în cîteva cuvinte la comunicările prezentate de Al. Dima, M. Novicov şi P. Cornea care au abordat cu claritate şi originalitate problemele metodologice ale literaturii comparate, încercînd clasificări şi nominalizări proprii. În legătură cu comunicarea lui S. Alexandrescu s-a pus autorului întrebarea dacă structuralismul nu are înrudiri cu fenomenologia. În completarea comunicării lui I. Zamfirescu, vorbitorul a accentuat contribuţia originală şi însemnată a lui T. Vianu despre conceptul fundamental al alianţei ideologice.

Radu Hîncu (Institutul de istorie și teorie literară) a arătat importanța unei estetici a conținutului.

Prof. Nedelcu a făcut o completare la comunicarea lui I. Zamfirescu, arătînd o contribuție românească din 1906 în domeniul literaturii comparate. Același vorbitor a atras apoi atenția asupra legăturii dintre literatură și realitate.

Din partea Universității din Iași a salutat consfătuirea prof. univ. N.I.Popa, care și-a exprimat părerea că ea poate constitui nucleul unei viitoare societăți naționale de literatură comparată, ale cărei forțe ar trebui grupate în jurul unui organ de specialitate îndrumător și coordonator. Vorbitorul s-a referit la cîteva probleme ridicate la Congresele de literatură comparată de la Fribourg și Strassbourg cum ar fi : legătura dintre literatură și realitate, lărgirea sferei de literatură comparată cu stilistica, metrica și versificația comparată, elaborarea unei istorii a literaturii comparate.

Prof. univ. I.C. Chițimia a adus o completare privitoare la istoria comparatismului românesc, arătînd importanța lucrării lui Hasdeu din 1897 *Ochire asupra cărților populare*. I.C.Chițimia a mai vorbit despre complexitatea și diversitatea metodei comparatiste arătînd în același timp că nu se poate confunda comparația cu comparatismul.

Prof. univ. L. Rusu (Universitatea din Cluj) a făcut aprecieri asupra modului în care Al. Dima a văzut „criza de creștere" a literaturii comparate, pe care vorbitorul a numit-o creatoare, și asupra faptului că acea Stoffgeschichte nu trebuie depreciată, sprijinindu-și afirmațiile pe exemplul analizei lui Prometeu în viziunea lui Eschil, Goethe, Shelley. A subliniat și el importanța universală a lui Hasdeu care primul a pus problema poligenezei. Declarînd binevenită problema ridicată de P. Cornea, a reproșat acestuia numeroasele clasificări. În același timp și-a exprimat teama ca structuralismul să nu însemne o exagerare în direcția matematizării versurilor și golirii lor de conținut, iar lui I. Zamfirescu i-a recomandat includerea în schița sa istorică a lucrării lui Al. Dima despre *Maiorescu și Goethe*, ca exemplară în stabilirea afinităților elective.

Prof. univ. Al. Dima a încheiat ședința, arătînd semnificația abordării teoretico-istorice a problemelor comparatismului ca și contribuțiile originale ale comunicărilor.

A doua ședință a inaugurat următoarea temă : *Comparatismul în cercetarea literaturii universale*, cu comunicarea lect. univ. Matei Călinescu despre *Premisele teoretice ale „noii critici" franceze raportate la reacția antipozitivistă în critica mondială a sec. XX*.

Vorbitorul a fixat locul „noii critici" în contextul general al ideilor estetice contemporane ca o formă tardivă a reacției largi și multiforme împotriva pozitivismului în studiul literaturii. Făcînd cîteva precizări asupra conceptului de pozitivism, s-a arătat că există un pozitivism de tip scientist și un pozitivism factologic, împotriva căruia a luat ofensiva principală „noua critică", care caută să reabiliteze noțiunea de „interpretare".

Autorul a subliniat că și în România a existat o critică sistematică din unghi estetic a metodelor pozitivismului. În același timp s-au arătat reacțiile împotriva istorismului și biografismului pozitivist în Anglia, Rusia, S.U.A. Elementele originale ale „noii critici" nu au fost expuse în comunicarea de față, ele fiind cunoscute din studiul aceluiași autor *Ce este „la nouvelle critique"* („Viața românească", nr. 3, 1967).

În comunicarea următoare *Aspecte ale relației timp-spațiu în actualul roman occidental*, prof. univ. Vera Călin a pornit de la afirmația bine cunoscută a lui Lessing că literatura este o artă a succesiunii, a cărei dimensiune firească este timpul, fie istoric, cronologic, obiectiv, fie interior, subiectivizat, și a arătat cum sub influența psihologiei comportamentale se tinde în literatură spre o viziune a simultaneității (ubicuitatea cinematografică), spre o supremație a spațialității. În „noul roman" francez apare un nou raport între spațiu și timp. La Nathalie Sarraute destrămarea timpului devine un principiu de viziune estetică. Referiri sînt făcute și la alți romancieri, ca de pildă Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, din a cărui *La Modification* este analizată o pagină. Romancierii tind la crearea unui etern prezent care echivalează cu spațiul. Numeroasele exemple interpretate sprijină cele afirmate.

Dan Grigorescu în *Walt Whitman și literatura europeană* a început prin a-l fixa pe poet în contextul literaturii și criticii americane, arătînd accentul propriu al versului său : tradiția orală. În comunicare s-au arătat și influențele asupra lui Whitman : amestecul de intuiție și cunoaștere scientistă caracteristic luminismului și preromantismului francez, concepția că literatul este purtătorul de cuvînt al umanității (George Sand), dar s-a insistat, după cum propunea titlul, asupra influențelor inverse, ale lui Whitman asupra culturii europene sau a înrudirilor neinfluențate, cum ar fi cu impresionismul francez. Înrîurirea lui Whitman a fost cea a unui poet cu un mesaj de înalt umanism și în acest sens s-a arătat receptarea lui în Anglia, Franța și Germania, Rusia, Ungaria și mai puțin în România, unde s-a amintit numai de N. Iorga.

Comunicarea *Mitul antic elen în drama existențialistă* a lect. univ. Clio Mănescu (Universitatea din Timișoara) a arătat cum frecvența mitului în drama contemporană pune problema receptării unei modalități artistice îndepărtate. S-a analizat prin comparație tragicul la greci și moderni prin enunțarea caracteristicilor preluării tragicului antic de diverse curente ca expresionismul, neoclasicismul, naturalismul și existențialismul în special. După ce a punctat principiile și tezele existențialismului ca filozofie și curent literar (situația omului în univers, conceptul morții, cioc-nirea aparență-existență) autoarea a trecut la interpretarea mitului antic elen în piesa lui Sartre *Les Mouches*, făcînd cîteva observații și referiri la Giraudoux, O'Neill, care au reluat mitul Atrizilor.

Lect. univ. Elena Loghinovschi a încercat în comunicarea sa *Poemul „Demonul" de Lermontov și filozofia lui Schelling* să elucideze cîteva probleme în legătură cu varianta definitivă a poemului lermontovian, axîndu-se pe concepția lui filozofică, privită în raport cu filozofia lui Schelling bine cunoscută de poetul rus. Autoarea a început prin a prezenta direcțiile gîndirii lui Schelling (ideea de libertate corelată cu ideea de bine și rău, ideea de păcat, atenția acordată universului intim cu reverberații în operele romanticilor, cu deosebire la Byron) și apoi s-a referit la receptarea creatoare a acestei filozofii de către Lermontov, deosebirile căruia față de filozoful german sînt pe larg analizate.

Asist. univ. M. Stoenescu a deschis discuțiile făcînd observații pe marginea comunicării lui D. Grigorescu. Vorbitorul și-a exprimat dorința ca lucrarea să fi arătat receptarea operei lui Whitman de către poezia premodernă și modernă, ca și ecourile lui în România, unde a fost tradus în 1925 de Al. Busuioceanu.

R. Hîncu a apreciat expunerea E. Loghinovschi, arătînd îndatorarea lui Schelling gîndirii grecești tîrzii pe linia dialecticii bine-rău. În continuare a atras atenția lui C. Mănescu asupra aprofundării esenței tragicului grecesc și a lămurit cîteva noțiuni întîlnite în comunicare (moira, de exemplu), aducînd pe baza unor lucrări consultate completări în legătură cu fondul optimist al lui Sofocle.

În cuvîntul său prof. univ. M. Novicov a stabilit legătura dintre comunicările generale și cele speciale, făcînd succinte observații asupra comunicărilor prezentate. Astfel a apreciat lucrarea V. Călin pentru că printr-o problematică literară ne-a introdus în problematica lumii contemporane ; a arătat aportul lui D. Grigorescu la sublinierea marilor variații din receptarea lui Whitman și a remarcat calitatea expunerii E. Loghinovschi.

În continuare a vorbit conf. univ. P. Cornea, care pe baza comunicării lui M. Călinescu — apreciată ca nuanțată, clară, informată — ne-a arătat clasificarea făcută de R. Barthes tendințelor noii critici : existențiale, marxiste, psihanalitice, structuraliste. Enumerînd defectele acestei clasificări, P. Cornea a arătat că unitatea lor e dată de adversarul comun : lansonismul abuziv. Totodată a completat lista numelor românești cu lucrarea lui G. Călinescu din 1947 *Istoria ca sinteză etică și știință inefabilă*. Declarîndu-se de acord cu tezele exprimate de V.Călin, a propus o interpretare diferită sensurilor folosirii persoanei a II-a a pronumelui personal în romanul lui M. Butor *La Modification*.

Şedinţa de după amiază a fost închisă de prof. univ. N.I.Popa, care a arătat că lucrările prezentate în această şedinţă au corespuns direcţiilor generale prezentate anterior şi a remarcat informaţia şi subtilitatea fiecărei comunicări.

Ultima temă *Relaţii între literatura română şi alte literaturi* a fost ilustrată de 11 comunicări. Lucrarea care a deschis studiul curentelor literare româneşti raportat la curentele similare din alte literaturi a fost cea a conf. univ. Romul Muntean despre *Aspecte româneşti ale luminismului*, în care a trecut în revistă pe principalii scriitori ai anului 1848, determinînd unele izvoare luministe în publicistica politică a timpului. Autorul a pornit de la scriitori care au aderat la revoluţie (Bolliac, Bălcescu, Bolintineanu, Bariţ, Bărnuţiu) descoperind în operele lor principii luministe ca : guvernarea democratică, elogiul raţiunii, principiul dreptului natural, educaţia.

În *Locul romantismului românesc în sînul romantismului european*, prof. univ. L. Rusu a început prin a schiţa cele mai importante atribute ale romantismului în general, după care a arătat dozarea lor şi dominanţa în cadrul romantismului englez, francez şi german, ca în sfîrşit să abordeze romantismul românesc, subliniind strînsa lui legătură cu lupta pentru libertatea naţională, socială, individuală. Analizînd figurile reprezentative ale romantismului românesc (Eliade, Cîrlova, Alexandrescu, Bolintineanu) autorul a remarcat împletirea trăsăturilor luministe cu cele romantice. În continuare s-au făcut referiri la poezia populară, ca latură organică a literaturii noastre culte, iar expunerea s-a încheiat cu analiza operei lui Eminescu ca sinteză a romantismului românesc, subliniind alături de alte caracteristici sentimentul de dor, de nuanţă specific romantică, un centru coordonator al romantismului românesc.

Prof. univ. N.I.Popa, prezentînd *Aspecte particulare ale simbolismului românesc*, a distins trei etape în dezvoltarea acestuia : I. (1880 — 1905) dominat de Macedonschi, marcat de nota de revoltă socială şi independenţă în artă, oferind o prefigurare a simbolismului francez ; II. (1905—1925), cînd O. Densusianu încearcă să îndrume grupul simbolist existent pe linia experienţei simboliste franceze ; III. (între cele două războaie mondiale), cînd simbolismul se scindează, unele personalităţi poetice emancipîndu-se şi folosind doar elemente din doctrina simbolistă. Reprezentanţii diferitelor etape sînt analizaţi la obiect în comunicare. Concluzia autorului este că simbolismul românesc nu a fost un curent de caracter popular, dar poeţii simbolişti au contribuit la regenerarea poeziei noastre, îndreptînd-o spre poezia modernă.

Comunicarea *Lucian Blaga şi expresionismul german* a conf. univ. V. Iancu a adus precizări cu privire la contactele lui Blaga cu acest curent german, subliniindu-se atitudinea deschisă luată de Blaga faţă de expresionism încă de la primele sale volume teoretice, precum şi spiritul expresionist în care sînt scrise primele poezii. Autorul a analizat apoi noţiunea şi sfera expresionismului în artele plastice, muzică şi literatură, studiind orientările lui şi în sfîrşit a încadrat concepţia literară şi poetică a lui Blaga în contextul expresionist.

Pe aceeaşi linie a mers şi lect. univ. Margareta Dolinescu (Institutul Pedagogic din Bucureşti), care a pornit de la evidenţierea trăsăturilor generale ale parnasianismului şi a arătat, în concordanţă cu titlul, *Pătrunderi parnasiene în România*. Vorbitoarea a distins două grupuri de poeţi parnasieni : unul legat de „Literatorul" (M. Demetriadi, C.I. Săvescu, G. Dona, Obedenaru) şi altul al unor succesori mai îndepărtaţi (I. Pillat, I. Barbu) şi a subliniat înclinarea poeţilor români spre peisajul interior, cu nuanţe elegiace.

Prof. univ. I.C. Chiţimia a arătat în comunicarea sa, *Comparatismul şi perspectivele lui în studiul cărţilor populare*, cum prin metoda comparatistă aplicată studiului cărţilor populare se ajunge la definirea individualităţii lor, a apariţiei şi reînnoirii lor şi la stabilirea trăsăturilor distinctive ale unor zone geografice mari de cultură şi literatură, ca zona sud-est europeană (caracterizată prin naraţiunea populară) sau occidentală (caracterizată prin poeme trubadureşti). Studierea cărţilor populare duce la cîteva concluzii şi constatări de mare importanţă: cărţile populare sînt la origine alcătuiri pe bază folclorică ; cărţile populare nu sînt simple traduceri, nici

măcar prelucrări, ci transpuneri în tonalitatea de artă specific națională, de obicei cu rezonanțe folclorice; cărțile populare au fost adaptate în spiritul specific al unor epoci și zone de cultură și literatură.

Al. Duțu (Institutul de studii sud-est europene) a deschis seria discuțiilor, aducînd o prețioasă contribuție la comunicarea lui R. Muntean. Vorbitorul a arătat cum Chesarie de la Rîmnic a preluat din Enciclopedie pasajele referitoare la obiceiurile romanilor. Totodată el a subliniat semnificația răspîndirii luminismului pentru o întreagă zonă de cultură sud-est europeană, ca un pas important în procesul de debizantinizare și occidentalizare.

Lect. univ. Valentin Chelaru (Universitatea din Craiova) a evidențiat pe marginea comunicării lui I.C.Chițimia că în comparatismul cărților populare interesează deopotrivă cele două planuri — conceptual și de expresie — latura lingvistică a textelor neputînd fi ignorată. Vorbitorul a arătat cele două aspecte ale comparatismului : ca metodă — furnizînd elementele genetice — și ca obiect — furnizînd elementele tipologice.

Referindu-se la comunicarea lui L. Rusu, conf. univ. R. Muntean și -a exprimat unele rezerve în legătură cu cîteva afirmații cum ar fi : Shakespeare preromantic, începuturile romantismului românesc legate de lupta socială și națională (a arătat că *Meditațiile* lui Bolliac și Gr. Alecsandrescu au un caracter livresc, trist, pesimist și mai tîrziu vor apărea elementele militante), dominația influenței romantismului francez (a arătat buna cunoaștere și înrîurire a lui Young și Grey). Vorbitorul a menționat în încheiere că genul predominant — poezia — sincronizează romantismul românesc cu cel european.

Lect. univ. Ștefan Bitan (Universitatea din Cluj) a subliniat importanța primei consfătuiri naționale de literatură comparată pentru pregătirea bazelor viitoarei școli comparatiste românești. A apreciat lucrările care au arătat dimensiunile românești ale unor curente europene.

A vorbit apoi R. Hîncu care a arătat că începuturile expresionismului se găsesc la Sofocle cu care expresionismul german are în comun faptul că sfîrșește în pacifism.

Conf. univ. P. Cornea referindu-se la comunicarea lui R. Muntean și-a formulat obiecții în legătură cu împingerea limitelor luminismului românesc pînă spre sfîrșiul secolului 19, cînd de fapt după 1848, sau cel mai tîrziu 1859, dispare terenul ideologic care face posibilă apariția elementelor luministe. Unele elemente aparent luministe au alte izvoare și aici vorbitorul a adus cîteva exemple. Apreciind expunerea lui L. Rusu, P. Cornea a arătat că ar fi fost de dorit o referire la datele romantismului din țările vecine din aria de cultură sud-est europeană.

Prof. univ. Al. Dima a început cu cîteva observații generale referitoare la comunicările prezentate care, prin aspectul lor de conferință sintetică, au făcut o istorie a literaturii noastre. Vorbind în continuare despre probleme mai specifice, Al. Dima a arătat că în definirea unui curent trebuie să se procedeze prin inducție, adică de la diversele curente naționale să se ajungă la curentul în general. În privința influenței folclorului asupra poeziei culte românești, vorbitorul a arătat că folclorul nu este străin, ci o fază permanentă, structurală a literaturii noastre, deci nu un factor extern care o poate influența.

Ședința aceasta a fost închisă de prof. univ. L. Rusu care a răspuns cîtorva obiecții aduse comunicării sale.

Ședința ultimă a cuprins lucrări ce s-au încadrat în aceeași mare temă enunțată mai sus și au început cu comunicarea lui Stan Velea (Institutul de istorie și teorie literară) despre *Poporanismul în literatura română, rusă și polonă*, în care autorul a arătat cum interesul pentru țărănime s-a cristalizat ca un curent de sine stătător doar în țările din sud-estul Europei, de unde au fost alese trei țări în care elementele esențiale poporaniste pot fi depistate cu ușurință. S. Velea a deosebit două etape care urmăresc istoric evoluția curentului ca ideologie. Dacă prima fază se întîlnește doar în Rusia — narodnicismul revoluționar — cea de a doua — poporanismul liberal — se întîlnește în toate cele trei țări. Prin trecerea în revistă a temelor frecventate de poporaniști s-a urmărit stabilirea de analogii între literaturile celor trei țări.

Conf. univ. Tatiana Nicolescu a urmărit în *Răspîndirea literaturii sovietice în România (deceniul 1930—1940)* să arate, pe baza unui bogat material informativ, creşterea curbei de răspîndire a acestei literaturi în perioada de intensificare a luptelor proletariatului, care a constituit o etapă de acumulare pe care se va înălţa adevărata familiarizare cu literatura sovietică după 1944.

Conf. univ. Zoe Dumitrescu-Buşulenga a prezentat comunicarea *Mihail Sadoveanu şi Guy de Maupassant* în care a arătat datele de cultură care au intrat în formaţia lui M. Sadoveanu oprindu-se îndelung asupra predilecţiei lui Sadoveanu pentru Maupassant, care se manifestă prin traducerea unui volum de povestiri şi prin înrudirea dintre povestirile celor doi scriitori. Sînt analizate în detaliu şi în paralel o povestire din volumul *Dureri înăbuşite* şi o povestire de Guy de Maupassant.

Comunicarea conf. univ. Eugen Todoran (Universitatea din Timişoara) despre *Lucian Blaga şi mitul modern al poeziei* a debutat cu discutarea aspectelor simboliste din lirica lui Blaga, arătînd cum formula poetică a scriitorului nu poate fi redusă la simbolism, pentru că este cuprinsă şi dincolo de lirica baudelairiană. De fapt, s-a arătat în continuare, simbolismul său este „mitul modern al poeziei menţinut şi în poetica expresioniştilor, care consideră că armonia arhaică omnatură a fost stricată prin progresul ştiinţei, care l-a îndepărtat pe om de Dumnezeu. S-a analizat apoi concepţia lui Blaga despre caracterul spiritului modern al poeziei (înclinaţia spre mit, simplificarea complexului difuz al realităţii) precum şi bazele teorei cunoaşterii a poetului.

Ultima comunicare a consfătuirii a fost cea a Corneliei Ştefănescu (Institutul de istorie şi teorie literară) cu titlul *Comentatori români ai lui Marcel Proust*. Autoarea a pornit de la parcurgerea revistelor literare pe o perioadă de 20 de ani (1920—1940) şi a înregistrat ecourile trezite de opera lui M. Proust la scriitorii şi criticii români dintre cei mai însemnaţi din această perioadă : Ibrăileanu, Rebreanu, Sebastian, H. Papadat-Bengescu, A. Holban, Camil Petrescu Ralea, Aderca, la care s-a subliniat specificul receptării şi interpretării. C. Ştefănescu a arătat cum comentariile făcute pe marginea operei lui Proust constituie un pretext pentru cei ce le fac de a dezbate nişte puncte de vedere teoretice în problema orientării romanului modern.

Consfătuirea de literatură comparată a fost încheiată de cuvîntul prof. univ. Al. Dima care a recapitulat problemele generale abordate, a evidenţiat cîteva puncte de vedere originale şi a subliniat însemnătatea acestei consfătuiri ca prim pas în instituirea unei asociaţii româneşti de literatură comparată, cu o revistă de specialitate.

Ileana Constantinescu

„Revista de istorie și teorie literară" publică *studii* și *articole* privind *istoria literaturii române, istoria literaturii universale, teoria literaturii și folclorul literar,* de asemenea, *recenzii* asupra lucrărilor de știință literară și a publicațiilor de specialitate din țară și din străinătate.

NOTĂ CĂTRE AUTORI

Autorii sînt rugați să înainteze articolele, notele și recenziile, dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuș, pe hîrtie de calc. Tabelele și ilustrațiile vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea acelorași date în text, tabele și grafice. Explicația figurilor va fi dactilografiată pe pagină separată. Citarea bibliografiei în text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de inițială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanțelor internaționale.

Autorii au drept la un număr de 50 de extrase, gratuit.

Responsabilitatea asupra conținutului articolelor revine în exclusivitate autorilor.

Corespondența privind manuscrisele, schimbul de publicații etc. se va trimite pe adresa Comitetului de redacție, Bulevardul Republicii, nr. 75, Raionul 23 August, București.

BIBLIOTECA CENTRALĂ
SIBIU

B 56

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

* * * **Istoria literaturii române**, vol. I, **Folclorul, Literatura română în perioada feudală** (1400—1780), 1964, 808 p., 40 lei.

V. ALECSANDRI, **Opere**, vol. I, ediție critică îngrijită de G. C. Nicolescu, 1965, 635 p., 27 lei.

AL. ODOBESCU, **Opere**, vol. I, ediție critică publicată sub îngrijirea lui Tudor Vianu, 1965, 592 p., 1 pl., 32 lei; vol. II, sub îngrijirea prof. Al. Dimar 1967, 683 p., 37 lei.

DUILIU ZAMFIRESCU, **Scrisori inedite**, ediție îngrijită cu note și studiu introductiv de Al. Săndulescu, 1967, 304 p., 9,25 lei.

AL. DIMA, **Conceptul de literatură universală și comparată. Studii teoretice și aplicative**, 1965, 209 p., 6 lei.

OVIDIU PAPADIMA, **Cezar Boliac**, 1966, 351 p., 13 lei.

G. ALEXICI, **Texte de literatură poporană română**, tom. II (inedit) publicat cu un studiu introductiv, note și glosar de Ion Muşlea, 1966, 239 p., 6,75 lei.

GHEORGHE VRABIE, **Balada populară română**, 1966, 548 p., 23 lei.

* * * **Antologie de literatură populară, Povești, snoave și legende**, 1967, 491 p., 22 lei.

IOAN LUPU, NESTOR CAMARIANO și OVIDIU PAPADIMA, **Bibliografia analitică a periodicelor românești**, vol. I, partea I, 1966, 406 p. + XIX, 43 lei; partea a II-a, 1966, 117 p., 42 lei.

I.P.I.—c. 5899

43461

Lei 15.—